

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC

ESSAI PRÉSENTÉ À
L'UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À TROIS-RIVIÈRES

COMME EXIGENCE PARTIELLE
DU DOCTORAT PROFESSIONNEL
EN PSYCHOLOGIE

PAR
STÉPHANIE GABBOUR

LE PSYCHODRAME AUPRÈS D'UN GROUPE D'ENFANTS

MARS 2006

Université du Québec à Trois-Rivières

Service de la bibliothèque

Avertissement

L'auteur de ce mémoire ou de cette thèse a autorisé l'Université du Québec à Trois-Rivières à diffuser, à des fins non lucratives, une copie de son mémoire ou de sa thèse.

Cette diffusion n'entraîne pas une renonciation de la part de l'auteur à ses droits de propriété intellectuelle, incluant le droit d'auteur, sur ce mémoire ou cette thèse. Notamment, la reproduction ou la publication de la totalité ou d'une partie importante de ce mémoire ou de cette thèse requiert son autorisation.

Table des matières

1. INTRODUCTION.....	1
2. CONTEXTE THÉORIQUE.....	4
2.1 HISTORIQUE DU PSYCHODRAME.....	5
2.2 LE PSYCHODRAME SELON JACOB LEVY MORENO	15
2.2.1 Les règles du psychodrame	15
2.2.2 Les instruments.....	22
2.2.3 Les phases.....	25
2.2.4 Les techniques dramatiques moréniennes	31
2.2.5 Les concepts fondamentaux ou théories du psychodrame	39
2.3 LE PSYCHODRAME PSYCHANALYTIQUE DE GROUPE.....	46
2.3.1 Les principes et les règles fondamentales, selon Didier Anzieu	49
2.3.2 La séance de psychodrame analytique selon Anzieu.....	53
2.3.3 Les éléments essentiels des séances.....	56
2.4 D'AUTRES CONCEPTS IMPORTANTS	72
2.4.1 Les résistances	72
2.4.2 Le transfert.....	76
2.4.3 Le contre-transfert.....	80
2.5 LES BUTS ET RESSORTS DU PSYCHODRAME	84
2.6 LES INDICATIONS, LES CONTRE-INDICATIONS ET LES DIFFICULTÉS.....	91
3. ANALYSE CRITIQUE	95
3.1 LES RESSEMBLANCES.....	96
3.2 LES DIFFÉRENCES	103
4. CONCLUSION	114

Remerciements

D'abord, je voudrais remercier mon directeur, André Cloutier, pour m'avoir épaulée et m'avoir fait confiance tout au long de cet essai. Je suis également reconnaissante envers l'Université du Québec à Trois-Rivières de m'avoir donné l'occasion de réaliser cet ouvrage dans le cadre de mon doctorat professionnel. Un merci spécial à René Marineau pour m'avoir transmis sa passion du psychodrame et pour m'y avoir initiée. Enfin, je remercie tous ceux qui m'ont supportée, famille, amis et conjoint, et qui m'ont donné le courage d'aller au bout de ce défi.

1. Introduction

J'ai effectué mon internat auprès d'une clientèle 0-17 ans, en santé mentale. La plupart de mes interventions étaient sur une base individuelle ou encore familiale. Toutefois, j'ai développé au fil de mes années universitaires un intérêt particulier pour l'intervention de groupe avec des enfants ou des adolescents. À l'intérieur de cette même période, j'ai eu l'opportunité d'être initiée aux techniques de psychodrame de groupe. Jusqu'à présent, ce type d'intervention me rejoint sur plusieurs points en tant qu'intervenante dans le domaine de la psychologie. Malheureusement, mes connaissances théoriques et pratiques au niveau de l'intervention de groupe et plus spécifiquement, au niveau des techniques psychodramatiques, demeurent tout de même limitées.

Tout au long de mon internat, j'ai eu entre autre l'occasion d'être en contact avec des jeunes dont l'âge variait de la petite enfance à la fin de l'adolescence. La plupart des enfants étaient aux prises avec des problématiques variables, mais j'ai tout de même pu constater que certains de ces enfants auraient pu bénéficier d'une intervention de groupe. Étant donné non seulement mon manque de connaissance mais aussi le peu d'expérience pratique que je possède avec les techniques psychodramatiques de groupe, il m'était impossible d'entreprendre ce type

d'intervention. Ainsi, mon intervention a dû être réalisée sur la base d'une thérapie individuelle.

Ainsi, de par ce présent travail portant sur le psychodrame de groupe auprès des enfants, mon intention est d'abord de faire état d'une recension de la documentation théorique portant sur le sujet et selon différents auteurs, mais également de soumettre une analyse critique des divers modèles d'intervention psychodramatique présentés. Cet essai me permettra, en premier lieu, d'acquérir les connaissances théoriques de base du psychodrame auprès d'un groupe d'enfants, alors que l'analyse critique me permettra, en deuxième lieu, de développer un jugement critique à l'égard de certains modèles psychodramatiques proposés dans ce travail. Par le fait même, ce présent travail permettra de contribuer à l'avancement des connaissances dans le domaine de la psychologie professionnelle et de façon plus spécifique, concernant le psychodrame de groupe auprès des enfants.

En résumé, il est clair que cet essai portera sur un contenu théorique du psychodrame et que l'analyse qui en découlera, prendra sa source à partir du corpus de données sur le sujet. Je le rappelle, outre son analyse critique, ce travail me servira également à titre de préparation personnelle et d'outil d'apprentissage, dans l'éventualité où j'entreprendrai officiellement des démarches pour une formation sur le psychodrame de groupe auprès des enfants et ceci, avec l'intention d'atteindre un niveau d'aisance me permettant de l'utiliser comme méthode d'intervention auprès de cette clientèle.

2. Contexte théorique

2.1 HISTORIQUE DU PSYCHODRAME

Afin de rendre plus aisée la lecture de cet historique, il est à considérer que ce sont les événements significatifs qui ont marqué l'histoire du psychodrame, qui seront relevés et que ceux-ci seront rapportés en fonction d'une certaine chronologie.

Le mot Psychodrame provient du grec *psyche* pour âme et de *drama* pour action ou accomplissement. Il se définit comme étant l'utilisation du jeu dramatique à partir de scènes de la réalité ou imaginaires et ayant par le fait même une fonction thérapeutique. Le psychodrame prend naissance en 1923. Jacob Levy Moreno est à cette époque un médecin et un passionné de théâtre. C'est à ce moment qu'il propose alors un «théâtre de la spontanéité» d'où il prend son inspiration, bien que ces faits soient contestables, de « la Maïeutique de Socrate, de la Cartharsis d'Aristote, des débuts des psychothérapies de groupe, mais aussi des enseignements d'Isadora Duncan et Stanislavski, les maîtres incontestés dans l'art de l'expression » (F. Ladame & M. Perret-Catipovic, 1998, p. 15).

Moreno est né à Bucarest le 18 mai 1889. Encore enfant, il était déjà attiré par la notion de créativité et le désir de s'approprier le rôle du créateur suprême, ainsi, c'est à l'âge de 4 ans qu'il proposa à ses amis de jouer une scène de Dieu, où lui-même occupait le rôle principal alors qu'installé du haut d'un empilement de chaises instables, il observait ses camarades qui jouaient les anges à ses côtés. L'un des

anges lui demanda de voler à son tour et c'est alors que celui qui se prenait pour Dieu tenta le tout pour le tout et se lança dans le vide. La scène se termina par un bras cassé mais elle permit à Moreno de constater combien il est difficile de jouer Dieu. Ce fut la première expérience de créativité de Moreno.

Aux alentours de 1911, il parcourt les jardins publics de Vienne, ville où lui et sa famille s'étaient installés lorsqu'il était âgé de 6 ou 7 ans. Il y organise des jeux permettant aux enfants de retrouver leur «spontanéité créatrice». Il voulait permettre aux enfants de jouer Dieu à leur tour. C'est aussi à Vienne qu'il vécut et qu'il fit ses études de médecine et de psychiatrie. Il pratiqua jusqu'en 1925 et quitta ensuite l'Europe pour s'installer aux États-Unis et créer l'Académie de psychodrame à Beacon, près de New-York. Moreno fonda le psychodrame à partir de ses observations de la «spontanéité créatrice» des enfants. Il accorda une très grande importance à la notion de «rôle». Il crut fermement que la créativité des enfants se devait de passer par l'expérimentation de différents rôles au travers du jeu, ceci permettant à la fois de développer ultérieurement la créativité et la spontanéité des adultes.

C'est en 1912 que Moreno fit la rencontre de Freud, lors d'une conférence de celui-ci sur le rêve télépathique. Freud demanda alors à Moreno en quoi consistaient ses recherches à cette époque et le jeune homme lui répondit simplement et tel que Gennie et Paul Lemoine (1972) le citent dans *Le psychodrame*:

Je commence là où vous finissez. Vous placez les gens dans une situation artificielle dans votre bureau, moi je les rencontre dans la rue et dans leur maison, dans leur milieu. Vous analysez leurs rêves, j'essaie de leur donner le courage de rêver encore. J'apprends aux gens comment on joue à Dieu. (p.10)

Le travail de Moreno auprès de groupes humains à l'époque de la première guerre mondiale (1914-1918) le conduit plus tard, en 1931, à œuvrer dans un projet de rééducation des prisonniers de Sing-Sing à New-York, en utilisant les principes sociométriques. Avant cela, lors de la première guerre mondiale, la population humaine se voit grandement affectée et bon nombre d'hommes se sont épuisés au combat. Cette époque de destruction humaine engendre de lourds deuils et beaucoup de désespoir. Les ressources thérapeutiques ne pouvant assurer une prise en charge de toute la collectivité, cela a donc conduit à l'élaboration de procédés thérapeutiques de groupe, répondant ainsi aux besoins de la population meurtrie et contrant ainsi la pénurie de personnel et les problèmes économiques. Il est d'ailleurs à supposer que c'est l'institution qui favorisa la naissance du dispositif groupal. Il travailla également en 1932 auprès de jeunes filles délinquantes d'une maison de redressement. Son travail, dans un hôpital psychiatrique, l'amena à intervenir selon le même procédé, c'est-à-dire en désaliénant les patients en intervenant sur les relations interpersonnelles.

Moreno attribue l'origine historique de l'invention du psychodrame à deux événements spécifiques: la fondation, en 1921, du Théâtre d'improvisation ou de la spontanéité (Steigreiftheater) et le cas de Barbara en 1923. Le premier événement consistait au fait de faire participer des spectateurs à une expérience sociodramatique

(action théâtrale) dans une institution, le théâtre. La première séance psychodramatique eut lieu le 1^{er} avril 1921, et fut appelée en Autriche «le jour des Fous». Cette scène, illustrant le thème du roman de roi, offrait à chacun des spectateurs la possibilité de monter sur scène pour y jouer le rôle du roi. Quant à Moreno, afin de diriger cette présentation, il avait pris le rôle du fou du roi. La séance dura trois heures mais n'obtint point les résultats escomptés puisque aucun des spectateurs n'en vint à jouer le rôle proposé. Ce fut un véritable fiasco. Le Théâtre de la spontanéité se poursuivit par la suite, mais sur des thèmes moins ambitieux. Le «cas Barbara», quant à lui, confirma Moreno dans sa croyance que le psychodrame possède une fonction thérapeutique. Barbara, l'une des actrices du théâtre de la spontanéité, se comportait de façon très clivée. Elle était un ange en public, mais vulgaire et agressive dans sa vie de couple ainsi qu'en privé. Alors, sur la demande du mari, Moreno décida de lui faire jouer, en public, des rôles se rapprochant davantage de son comportement en privé et auprès de son mari. Il découvrit avec Barbara les bienfaits thérapeutiques du jeu et son effet cathartique. Elle se soumit pleinement au jeu en se déchargeant de ses pulsions à la fois vulgaires et agressives et put enfin s'épanouir. Fait important que Moreno ne mentionne pas : le mari était beaucoup plus difficile à vivre que sa femme et une fois la fin du processus psychodramatique, le couple se sépara définitivement.

En intégrant sa passion du théâtre à son métier de médecin, c'est davantage au début des années 30^e, aux États-Unis, que Moreno introduit le psychodrame comme méthode d'intervention et de traitement. Le psychodrame connût, à cette époque, un essor remarquable. Des tests de spontanéité dramatique furent développés

par la suite et utilisés entre autre par les personnes engagées pour la sélection de personnel. De plus, des méthodes d'enseignement basées sur des jeux de rôles firent leur apparition et plus particulièrement dans les écoles de formation des professions soignantes et éducatives.

Pour Moreno, le psychodrame est la mise en action alors que la parole fait davantage référence à la psychanalyse. Il s'agit en effet de retrouver un état de créativité-spontanéité. C'est une mise en acte, une représentation, où la spontanéité du sujet s'exprime au travers du jeu dramatique.

Dans son origine, le psychodrame morénien se distinguait de la psychanalyse freudienne. Cependant, les psychanalystes furent tout de même attirés par le psychodrame. Tel que rapporté par Chaurang et Sacco (1995) dans *Groupe d'enfants et cadre psychanalytique*, c'est en 1946 que Georges Mauco, un psychanalyste, ouvrit à Paris le premier des Centres psychopédagogiques, qui se transforma plutôt en Centre médico-psychopédagogique. Le secteur psychiatrique permit la construction de nouvelles structures d'accueil dirigées par des psychanalystes, dont le Centre Alfred Binet. Toute cette restructuration permit au psychodrame d'être de plus en plus en vue auprès des psychanalystes, d'abord sous forme groupale, puis ensuite individuelle. Chaurang et Sacco (1995) considèrent qu'à ce moment, la pratique du psychodrame s'exerce davantage auprès des enfants. Ces mêmes auteurs rappellent également qu'à cette période, l'intervention auprès des enfants était un aspect relativement abandonné par les psychanalystes. Cependant, des

psychanalystes comme M. Klein et A. Freud furent des pionnières quant à l'approche psychanalytique auprès des enfants.

Toujours en respectant l'ordre chronologique, à cette même période, Mireille Monod (1946), antérieurement formée par Moreno aux États-Unis, expérimenta le psychodrame auprès d'un groupe d'enfants en difficulté scolaire, ce qui attira grandement l'attention de psychanalystes comme Diatkine, Lebovici, Kestemberg et Dreyfus Moreau (1958), ces derniers étant d'abord attirés par la psychanalyse d'enfants. À cet instant, ce groupe de psychanalystes tenta de combiner les deux techniques, c'est-à-dire le psychodrame et la psychanalyse :

...toute l'organisation de ce qu'en psychanalyse on appelle mécanismes de défense du moi se retrouve dans cette activité ludique qui, très vite, prend son double aspect : elle est réellement vécue, elle ne cesse d'être perçue par l'enfant comme fictive. Cette contradiction inhérente à la structure du jeu lui donne toute sa valeur dynamique (cité par F. Ladame & M. Perret-Catipovic dans *Jeu, fantasmes et réalités*, p.19).

Le psychodrame psychanalytique était né et les techniques psychodramatiques moréniennes s'étaient enrichies d'une dimension psychanalytique. C'est en France que l'influence de la psychanalyse sur le psychodrame fut la plus grande. Les études publiées en France concernant le psychodrame sont dues, entre autres, à des psychanalystes comme Anzieu, Lebovici, Diatkine et Kestemberg. Il est également possible d'affirmer que la plupart des psychodramatistes français sont de formation psychanalytique.

L'évolution du psychodrame en France est caractérisée par un double mouvement des techniques psychodramatiques : les techniques non psychanalytiques basées sur le psychodrame morénien, mais avec de légères modifications; les techniques psychanalytiques qui, du psychodrame morénien, n'ont conservé que les concepts de groupe et d'improvisation dramatique. Selon Chaurang et Sacco (1995), ce double mouvement s'est poursuivi sur une période de plus de trois décennies.

En 1947, Monod publia un article portant sur une année d'expérience de psychodrame. Les concepts moréniens de catharsis et de rôle y furent les thèmes principaux. Dans la même revue et au même moment que Monod, Dreyfus Moreau et Lebovici publièrent un autre article portant sur le bilan de leur expérience psychodramatique, mais ceux-ci privilégiaient davantage les concepts de valeur socialisante du groupe de S.R. Slavson et le concept d'improvisation dramatique de Moreno. Pour Dreyfus Moreau et Lebovici, cette expérience fut favorisée par l'approche psychanalytique et les effets sur le groupe y furent perçus.

En 1956, apparut la thèse de D. Anzieu sur *Le psychodrame analytique chez l'enfant*. Cet écrit différa de la pédagogie de l'improvisation de Moreno et de Lebovici, mais aussi de la mise en pratique des règles et des techniques de la psychanalyse individuelle au groupe. En 1995, Chaurang et Sacco élaborèrent sur le point de vue de D. Anzieu :

Pour lui, la situation de groupe crée une structure spécifique différente de celle des relations interindividuelles créées par l'analyste et son patient, mais analogue par l'esprit analytique qui s'y développe. L'essence

psychanalytique du psychodrame se situe au niveau de l'expérience du jeu dramatique en groupe, dans un climat créé par l'attitude psychanalytique du psychodramatiste, et la théorie et la technique découlent de cette expérience. (p.71)

Anzieu questionna la pertinence du concept de spontanéité qui selon lui n'est pas en lien avec l'inconscient psychanalytique. La directivité de l'animateur du groupe est délaissée afin de faire ressortir les résistances, le transfert et la dynamique de groupe. Toutefois, le concept de catharsis demeura pertinent pour celui-ci.

En 1958, Lebovici réunit à Paris les représentants des divers modèles thérapeutiques de psychothérapie de groupe. Les analystes en vinrent à faire le bilan des similarités de leur pratique et ce, malgré la variété de techniques existantes. Le psychodrame tendit à s'éloigner de plus en plus de l'approche de type morénienne et psychosociale, et se transforma de façon plus évidente en psychothérapie psychanalytique. Dans *Bilan de 10 ans de pratique du psychodrame analytique* de Lebovici, Diatkine et Kestemberg (1958), les auteurs donnèrent au psychodrame une perspective psychologique qui se réfère au cadre théorique de la psychanalyse. Les concepts fondamentaux étaient le transfert, la résistance, le contre-transfert et l'interprétation, alors que la catharsis et la créativité étaient mises de côté.

C'est en 1962 que la Société française de psychothérapie de groupe vit le jour. C'est cette même année que deux ouvrages furent publiés, ceux-ci mettaient en valeur le concept de rôle en psychodrame que, d'après des psychanalystes de l'époque, il était important de conserver : la thèse de C. Simatos (1962), *Contribution*

à l'étude de la notion de rôle en psychodrame d'enfants, et le livre de D. Widlöcher (1962), *Le psychodrame chez l'enfant*. Selon Widlöcher, les notions de transfert étaient également à prendre en considération dans le psychodrame, mais la notion de rôle était d'abord privilégiée. Le phénomène transférentiel questionna bien des psychodramatistes analystes, mais ce n'est que quelques années plus tard que cela devint un réel problème. Il en sera question plus loin dans le texte.

Après la parution de *Le précis de psychodrame* d'Anne Ancelin-Schützenberger en 1967, l'auteur affirma se distinguer de Moreno sur le plan du transfert et proposa le psychodrame triadique. Malgré la conservation de terme psychanalytique tel le transfert et ses influences psychosociologiques américaines (Moreno, Lewin et James Enneis), elle se différencia du psychodrame analytique français. Chaurang et Sacco (1995) expliquèrent : «L'originalité du psychodrame triadique est incontestable et réside dans l'utilisation simultanée du groupe de diagnostic de la sociométrie et du psychodrame dans un climat très permissif.» (p.72)

Toutefois, les préoccupations reliées au problème transférentiel, qui jusque-là n'étaient que minimales, devinrent assurément plus importantes.

Quelques années plus tard, lors de la journée de la Société française de psychothérapie de groupe en 1969, les notions de transfert et contre-transfert en psychodrame analytique furent les sujets de premier plan. Le contre-transfert attira particulièrement l'attention par la difficulté à l'intégrer dans le psychodrame de groupe, étant donné la dimension de l'équipe psychothérapeutique (le couple de

psychodramatistes, auquel peut s'ajouter un directeur de jeu et un ou des observateurs). Ainsi, l'analyse des interactions entre les membres du groupe est difficilement réalisable. À partir de ce moment, le concept de contre-transfert resta parmi les préoccupations des psychodramatistes psychanalytiques. Peu à peu, l'approche psychodramatique morénienne laissa la place au modèle freudien. Ce que le psychodrame psychanalytique conserva du psychodrame morénien sont les notions de groupe et de jeu improvisé.

Le psychodrame devint alors une pratique de plus en plus courante auprès des psychanalystes. Actuellement, le psychodrame est considéré psychanalytique dès l'instant où le matériel fantasmatique est analysé, comme le contenu manifeste de la scène jouée. Quant au contenu latent, il est verbalisé, joué et interprété. Cependant, il faut savoir que les divers courants psychanalytiques (psychodrame individuel, de groupe, en couple, en famille), proposent leur cadre respectif, mais que les règles de base de l'analyse sont conservées : la verbalisation libre, la non omission quant aux affects et aux idées qui apparaissent *hic et nunc*.

Dans la section suivante, il est question du psychodrame selon Jacob Levy Moreno, abordé selon divers aspects.

2.2 LE PSYCHODRAME SELON JACOB LEVY MORENO

Rédiger sur le psychodrame comme technique d'intervention de groupe selon le point de vue de Moreno, nécessite d'abord et avant tout d'explicitier les différentes règles étant à la base du processus psychodramatique. Celles-ci proposent une structure à partir de laquelle chaque intervenant peut s'orienter en cours de séance. Ces règles du psychodrame morénien ont été reprises et rapportées par Zerka T. Moreno (1973) dans *Psychodrame d'enfants*.

2.2.1 Les règles du psychodrame

Règle 1¹

Le sujet met en scène ses conflits au lieu de seulement en parler. Suivant cette règle, il est de mise d'avoir à la disposition une scène psychodramatique, ou si l'environnement ne le permet pas, un lieu particulier pouvant symboliser l'espace psychodramatique. Un psychodramatiste expérimenté est nécessaire, ainsi qu'au minimum un égo-auxiliaire qui maîtrise bien les techniques psychodramatiques. Le psychodramatiste pourrait également occuper le rôle d'un égo-auxiliaire, mais l'intervention devient plus efficace lorsque d'autres égo-auxiliaires formés (assistants-thérapeutes-acteurs) sont utilisés. Lors d'un psychodrame de groupe, les autres patients peuvent être utilisés à titre d'égo-auxiliaire, alors que l'individu de qui

¹ La description des quinze règles a été retranscrite de façon similaire ou presque des écrits de Zerka T. Moreno dans *Psychodrame d'enfants* (1973).

provient la scène jouée est le protagoniste. Cette méthode permet à chacun des membres du groupe d'être impliqués dans l'action et ainsi bénéficier au plan thérapeutique du rôle d'ego-auxiliaire.

Règle II

Peu importe le moment réel où l'événement joué a eu lieu ou aura lieu (passé, présent, futur) ou encore, si l'événement ne fait partie que de l'imaginaire de l'individu et qu'il n'aura peut-être jamais lieu, le patient se doit de jouer dans «l'ici et maintenant». Il parle et joue «au présent» afin de ne pas être coupé de l'expérience vécue du passé. Ainsi, le patient passe du rôle de «conteur» à celui «d'acteur», ce qui est essentiel en psychodrame. Afin de permettre une meilleure spontanéité et immédiateté dans l'instant présent, on demande au protagoniste de jouer la scène comme si cela lui arrivait au moment même où elle est jouée et ce, afin de vivre l'événement et y réagir comme s'il était vécu pour la première fois.

Règle III

Le patient doit jouer la scène comme elle lui à paru, de manière subjective et même si cela ne fait pas de sens pour le spectateur. Le patient doit obtenir satisfaction en jouant la scène telle qu'il la perçoit et la ressent et ce, avant même d'entreprendre un ré-entraînement permettant un changement éventuel de comportement.

Règle IV

Le sujet est invité à verbaliser ou agir au maximum toute communication verbale ou action, plutôt que de se restreindre. Le protagoniste se doit de jouer sans contrainte, sans retenue ou modération, bien qu'il soit intéressant de noter ces moments où le sujet s'inhibe davantage. De plus, l'expression totale se doit de rester en contact avec le «vrai», c'est-à-dire de maintenir la même qualité de l'expression affective, et ne pas tomber dans le «fait comme si» du théâtre, ce qui rend occasionnellement l'expression inévitablement plus restreinte.

Règle V

Le processus d'échauffement est une période importante du psychodrame et ne doit surtout pas être négligé. Le psychodramatiste se doit donc de débiter le psychodrame par des événements de vie plus généraux et peu à peu, se diriger vers des événements plus traumatisants ou majeurs dans la vie du sujet. De par sa compétence, le psychodramatiste construira des scènes, choisira des personnages et des objets permettant au sujet de bien s'échauffer. Lentement, la période d'échauffement amènera le sujet vers une implication émotionnelle plus profonde, en lien avec les événements plus centraux de sa vie.

Règle VI

À toutes les fois que le contexte le permettra, le sujet lui-même devra choisir la scène jouée, le moment, le lieu et les égo-auxiliaires dont il a besoin pour mettre en acte son psychodrame. Le psychodramatiste et le protagoniste s'entraident. C'est le psychodramatiste qui occupe le rôle de metteur en scène, mais le protagoniste a toujours le choix de refuser la mise en acte d'une scène et d'en choisir une autre.

Règle VII

Le psychodrame est également une méthode d'intervention permettant l'apprentissage de la capacité à se contenir et non pas seulement à s'exprimer. Certaines techniques telles «le renversement de rôle» ou «le jeu de rôle», qui exigent entre autre une certaine retenue dans l'expression et un reconditionnement de la disposition à ressentir des émotions, permettent d'accroître cette capacité. C'est le cas entre autre pour les sujets délinquants ou psychopathes, qui eux, n'ont jamais appris à s'auto-contrôler et à faire face aux pressions de la vie.

Règle VIII

Il est permis au sujet d'être peu spontané, inexpressif et retenu, bien que cet aspect puisse en apparence être en contradiction avec la quatrième règle. Lorsque l'on parle de «porter au maximum son expression», cela peut aussi vouloir dire porter au maximum son incapacité à s'exprimer, son retrait et sa colère refoulée. Il

est d'abord important que le sujet prenne conscience de cette incapacité et de l'accepter, pour ensuite l'aider à s'en libérer. Le fait qu'un sujet ne soit pas spontané n'empêche en rien la mise sur pied d'un psychodrame. Il est du travail des égo-auxiliaires de supporter le sujet et de lui offrir une ressource aidante.

Règle LX

L'interprétation et la prise de conscience en psychodrame individuel et de groupe ont une connotation différente que dans le cas d'une psychothérapie à partir de méthodes verbales. Le psychodrame fait référence davantage à la prise de conscience par le jeu, à l'apprentissage par l'action ou à la catharsis d'action. Le psychodrame apparaît comme étant la méthode la plus interprétative en psychologie, car le psychodramatiste a la possibilité de construire les scènes en fonction de ses interprétations momentanées. Étant donné que l'interprétation existe donc déjà dans l'action, il devient souvent inutile de la faire verbalement. Cependant, il existe des situations où l'interprétation verbale demeure essentielle, selon que le psychodramatiste juge opportun de la faire ou non.

Règle X

Malgré la possibilité du psychodramatiste de faire une interprétation verbale, l'action conserve sa valeur essentielle. Une interprétation peut parfois être non acceptée par le sujet ou encore sans impact positif sur ce dernier. De plus, une interprétation est influencée par le courant théorique auquel le psychodramatiste

adhère, alors que peu importe cette approche théorique dont le thérapeute s'inspire, l'action ne perd aucunement sa valeur. Cela signifie que l'action est plus importante que l'interprétation.

Règle XI

Bien que la période d'échauffement soit un élément important au processus psychodramatique, celle-ci peut se faire par différents moyens, en fonction du milieu culturel dont les sujets font partie. Il est fort possible, par exemple, que la mise en train avec des sujets provenant du Congo puisse se faire à partir de chants et de danses, alors que dans un autre pays, la discussion, comme moyen d'échauffement, serait tout à fait adéquate. Des éléments culturels doivent être pris en considération.

Règle XII

Une session psychodramatique comporte trois phases : la mise en train (l'échauffement), l'action et le retour au groupe avec l'expression de l'expérience vécue. Si l'une de ces trois phases se déroule différemment pour une raison quelconque, cela aura une influence sur le processus. Cependant, dans le cas par exemple où le retour au groupe se fait dans le silence étant donné l'intensité émotive de la scène jouée, il est possible que cette réaction groupale représente la meilleure façon de partager avec le protagoniste ce qui vient de se passer. Cela n'est pas néfaste en soi en ce qui a trait au résultat final.

Règle XIII

Le protagoniste ne doit jamais avoir l'impression d'être seul ou isolé par rapport à sa problématique vis-à-vis le groupe. Le psychodramatiste se doit de faire ressortir les liens unissant certains membres du groupe. Lors du retour en groupe, le psychodramatiste doit obtenir un «écho» du groupe signifiant l'identification de celui-ci au sujet. Cela augmente la cohésion du groupe et crée de vraies bases relationnelles entre les membres. Dans le cas où le vécu du protagoniste ne rejoint en rien le vécu des autres membres du groupe ou simplement que l'identification d'un des membres du groupe au sujet n'a pas été exprimée ouvertement, le sujet se sent mis à nu et soudainement dévoilé de sa plus grande intimité. Revient alors au psychodramatiste le rôle de se révéler et de partager ce qui dans son vécu l'unit personnellement à la problématique du sujet. Ce n'est pas dans un but d'analyse, mais plutôt un don de soi. La meilleure façon d'être reconnaissant envers quelqu'un qui s'est livré aux autres est de faire la même chose. Cela favorise souvent la réchauffement des autres membres du groupe et les prépare à s'impliquer de la même façon.

Règle XIV

Le protagoniste doit avoir la possibilité de jouer le rôle de chacune des personnes faisant partie de son «atome social». Il doit faire l'expérience d'être dans la peau des personnes avec qui il est en relation, afin de connaître leurs rapports avec lui et leurs rapports entre eux. Le sujet doit apprendre à devenir tout «objet» de son

entourage, qu'il soit rêvé, désiré, attiré, craint, évité, aimé ou détesté. Le sujet doit apprendre à devenir ce qu'il rejette ou celui qui le rejette, ce qu'il aime ou celui qui l'aime, ce qu'il déteste ou celui qui le déteste, ce qu'il craint ou celui qui le craint, etc. De la sorte, le sujet est en contact direct avec ce qui le fait souffrir. Afin de retrouver un certain équilibre, le sujet doit réintégrer ces situations, personnes ou expériences et se redéfinir autrement que par cette influence négative.

Règle XV

Le psychodramatiste doit faire confiance au psychodrame comme processus thérapeutique. Si le thérapeute ne vit pas d'anxiété face à sa performance en tant que psychodramatiste et que la force des liens l'unissant au protagoniste, aux égo-auxiliaires et aux membres du groupe forme une énergie positive, le processus ne peut qu'être thérapeutique. Le psychodrame devient alors une méthode à part entière permettant de se connecter à l'essence même de la problématique du protagoniste.

2.2.2 Les instruments

Une fois les règles du psychodrame étant clairement établies et intégrées par le psychodramatiste, il convient de s'assurer d'avoir à sa disposition tous les instruments nécessaires à la création d'un psychodrame. Dans *Psychothérapie de groupe et psychodrame*, Moreno (1987) a identifié cinq instruments essentiels à la réalisation d'un psychodrame de groupe.

La scène

Pour Moreno, la scène est une aire de jeu, un espace qui va au-delà de la vie réelle. On la préfère circulaire, mais une scène en soi pourrait simplement être un lieu qui nous permet de rencontrer des gens, comme dans la rue, dans une maison, dans une salle, etc. La scène est un lieu qui permet un éventail de mouvements, pouvant recréer, par le jeu dramatique, différents événements de la vie ou de l'imaginaire des individus.

Le protagoniste

Le protagoniste est le personnage principal de l'action. Celui auquel on exige qu'il soit le plus authentique possible et non pas un comédien. Celui qui fait part, devant les autres membres du groupe, de son univers interne et de sa souffrance. Le protagoniste doit agir en toute liberté selon son humeur. Pour ce faire, le protagoniste doit avoir passé par la phase d'échauffement afin d'être bien préparé.

Le moniteur

Le moniteur, aussi appelé directeur de la séance ou psychodramatiste, possède trois fonctions. D'abord, celle de meneur de jeu ou producteur de l'action, où le moniteur doit veiller à ce que chaque détail important ou indice particulier soit intégré dans le jeu dramatique. Ensuite, il est également le thérapeute, celui qui confronte le sujet. Il arrive cependant que le thérapeute laisse le protagoniste agir

seul. Finalement, il est l'analyste ou le socio-analyste alors qu'il complète ses impressions avec celles des égo-auxiliaires ou du public.

L'équipe psychodramatique

Cette équipe comprend à la fois les égo-auxiliaires et le ou les observateurs. Les égo-auxiliaires sont ceux qui vont participer à la scène avec le protagoniste. Ceux-ci sont formés pour jouer des rôles pertinents et nécessaires au déroulement de l'action. Le ou les observateurs aident le directeur de la séance à observer et analyser ce qui se passe dans le groupe, tant au niveau des interactions, du choix des protagonistes, des préférences dans le groupe, des effets de chaque intervention, etc.

Le public

Le public ou auditoire, est généralement un groupe restreint de participants. Tous seront potentiellement appelés à jouer des protagonistes. Leur réaction se doit d'être la plus spontanée possible, afin d'être toujours inclus dans le groupe, ce qui diffère d'un auditoire de théâtre classique. C'est à partir des expressions spontanées du public, suite à l'action jouée par le protagoniste, que ce dernier sera en mesure de constater qu'il n'est pas le seul à avoir vécu ces émotions ou traumatismes. La résonance des sentiments communs dans le groupe permet souvent de dédramatiser la situation vécue, si traumatisante fut-elle. Cependant, en psychodrame de groupe avec des enfants, la situation diffère et Moreno exclut le public des instruments

nécessaires à la séance. En fait, le groupe d'enfants lui-même devient en quelque sorte le public.

2.2.3 Les phases

Afin d'offrir une certaine structure à la séance de psychodrame Moreno a divisé chaque représentation psychodramatique en différentes parties, ce qu'il appelle plus précisément des phases. Une scène de psychodrame comporte généralement trois phases.

L'échauffement ou la mise en train

Cette première phase a pour but de réchauffer le groupe et de le préparer au jeu, en cherchant une problématique commune et un protagoniste adéquat. Chez Moreno, la liste de techniques d'échauffement peut être longue (sport, relaxation, discussion, etc.), puisque cette phase d'une grande importance permettra d'amener les membres du groupe vers un mode de fonctionnement plus en profondeur. Souvent, le groupe en vient à aborder un thème général qui rejoint la plupart des individus. Le psychodramatiste se doit donc de se concentrer sur ce qui est essentiel et mettre de côté les notions qui ne sont pas communes à l'ensemble du groupe. De cette façon, les aspects les plus importants se cristalliseront comme bases fondamentales du groupe et des relations entre les membres. La mise en train amène généralement le groupe à cibler le thème qui lui convient pour le moment. Un protagoniste sera nommé pour jouer la scène qui reflète le thème choisi. Le

protagoniste choisi est souvent celui chez qui le thème est le plus apparent ou présent. Il est primordial, pour le psychodramatiste, de bien évaluer si les membres du groupe sont suffisamment prêts avant de passer à l'action, afin de ne pas passer à l'étape du jeu dramatique trop rapidement. La mise en train a pour fonction de créer de bons rapports entre les membres du groupe, mais il peut arriver que certaines tensions dans le groupe obligent le psychodramatiste à d'abord régler le différend en question. Moreno accorde une grande importance pour le directeur de la séance à voir chacun des individus du groupe et d'être vu par eux. Cela permet d'établir un contact direct et personnel avec chacun sans négliger le contact avec le groupe. Régulièrement, le psychodramatiste va balayer d'un coup d'œil l'ensemble du groupe en évitant d'accentuer davantage ses énergies sur une seule personne, de manière à donner de l'attention et un support à tous.

La représentation, l'action ou le jeu

Une fois que la mise en train du groupe est faite, que le choix du thème et du protagoniste a été convenu, vient la préparation du protagoniste à l'action. À cet instant, il s'agit de replonger le sujet dans le contexte qu'il souhaite explorer. Cette tâche consiste entre autre à lui faire oublier le groupe dans «l'ici et maintenant» et de l'amener tranquillement à se replacer dans la mise en situation qu'il va revivre par le jeu dramatique. Afin que le protagoniste se laisse aller dans cette expérience et ses sentiments, il est nécessaire pour celui-ci de se sentir en confiance et non pas jugé par rapport au groupe et au psychodramatiste. Protagoniste et psychodramatiste se rapprochent, alors que le groupe écoute et supporte. Pour Moreno, la proximité

temporelle et spatiale du groupe et du psychodramatiste crée une chaleur, un sentiment de bien-être, d'acceptation et de sécurité dont le protagoniste a besoin pour s'exprimer librement dans le groupe. Ce rapprochement physique entre le psychodramatiste et le protagoniste permet donc à ce dernier de se réchauffer de la chaleur réelle du psychodramatiste, qui lui se montre rassurant et disponible pour l'aider.

Tout au long de l'échauffement du protagoniste, d'autres personnes sont choisies à titre d'égo-auxiliaires pour jouer le rôle des individus de l'entourage du sujet. Les égo-auxiliaires sont choisis soit parmi les participants du groupe ou de l'équipe psychodramatique formée. Le protagoniste et les égo-auxiliaires ont donc chacun un rôle et se préparent à entrer dans la peau de ce personnage. Au moment où ils entreront sur scène, chacun a un nom, un sexe, un âge, une apparence particulière et une manière d'être. Si un objet, un symbole ou une idée est essentielle pour le protagoniste (une table, un coffre, une musique) lors de la représentation de la scène, un égo-auxiliaire l'incarne. Cette mise en train dure le temps nécessaire pour le protagoniste et les acteurs à être prêts. De plus en plus, le protagoniste s'imbibe du climat et de l'atmosphère recréés et entre dans la situation.

Vient alors le temps d'entrer en scène, au moment du jeu proprement dit. Il est important de noter que chacun des acteurs, y compris le protagoniste, joue la scène comme si elle était vécue au moment présent. Le protagoniste va donc devenir le héros principal d'un problème, d'une tension, d'une scène de sa vie réelle ou imaginaire, de son passé, de son présent ou de son futur, mais qui est joué au présent

(par exemple : se présenter à son nouveau patron, quitter sa famille, répondre à ses parents, la rivalité fraternelle, un conflit entre collègues de travail, etc.). Généralement, une scène psychodramatique se fait à partir de seulement un, deux, trois ou quatre acteurs et ce, dans le but de garder le public centré le plus possible sur la problématique du protagoniste. Cependant, il est parfois pertinent de faire des «effets de foule», alors que chaque acteur joue un rôle plus discret de type figurant ou encore lorsque la foule d'acteurs symbolise dans son ensemble un thème, une idée. Il est également important de façon générale que les figurants occupent une place plus discrète que l'action principale. Dans certains cas, l'interprétation des égo-auxiliaires «figurants» peut se faire de façon quasi-muette ou temporaire.

La plupart du temps, le psychodramatiste se retire de la scène ou du moins reste en retrait sur le podium. Il peut être assis dans la salle à observer la scène jouée, les réactions de l'auditoire et le temps. Le protagoniste met en scène, à l'aide d'autres acteurs, une partie de son histoire qu'il est le seul à aussi bien connaître. Le public se tait et écoute le jeu. Les réactions des membres de l'auditoire sont généralement conservées au moment du retour au groupe. Toutefois, un des participants du groupe peut spontanément demander au psychodramatiste l'autorisation d'aller «doubler», et selon que ce dernier le juge approprié ou pas, il l'autorisera ou la reportera à plus tard, et cela en fera un sujet de discussion lors du retour en groupe.

Dans la plupart des cas, une scène dure entre trois à dix minutes. Il peut arriver, exceptionnellement, qu'une scène d'une grande importance soit prolongée

afin que celle-ci soit plus profitable pour le protagoniste et par le fait même pour les participants. Lors du jeu, on ne sait jamais si la scène mènera à quelque chose d'important ou pas. Il est suggéré de mettre fin à une scène qui n'aboutit à rien. Par le fait même, celle-ci peut servir de mise en train à la représentation d'une autre scène plus appropriée.

Lorsque les participants se sentent impliqués dans la scène, ils vont généralement s'exprimer lors du retour en groupe et feront profiter le protagoniste et le reste du groupe de leur intervention. Il peut arriver qu'un membre du groupe qui se sent particulièrement impliqué dans la scène souhaite intervenir en cours de jeu. Cela risque d'amener de la confusion dans la scène puisque le participant risque d'intégrer ses propres projections au travers de la scène du protagoniste, ce qui n'aiderait pas ce dernier à résoudre son problème. L'un des moyens de remédier à cette situation est d'introduire ce participant à titre de protagoniste dans une scène ultérieure ou encore, de le voir après la séance. Finalement, le psychodramatiste met fin à une scène lorsque l'élément prédominant de l'action a été joué ou lorsque l'intérêt des acteurs et des autres participants s'estompe, de là l'importance pour le psychodramatiste de centrer son attention à la fois sur le protagoniste, le groupe et la durée de la scène.

La participation de l'auditoire, l'écho du groupe ou le retour au groupe

Le retour au groupe est une partie importante du psychodrame. Parfois, cette troisième partie se poursuit une fois la séance terminée, soit en bavardant après la rencontre avec d'autres membres du groupe, soit en rêvant ou lorsqu'une séance a

mené à un aboutissement important, voire même angoissant. Ce prolongement du retour en groupe peut également conduire à des prises de conscience importantes.

Après la représentation psychodramatique, le psychodramatiste et les acteurs rejoignent le groupe afin que tous soient réunis. La plupart du temps, ce sont les acteurs de la scène (protagoniste, égo-Auxiliaire, etc.) qui s'expriment, d'abord, sur ce qu'il ont ressenti ou pensé de ce qui a été vécu ou joué sur scène. Par la suite, le reste de l'auditoire, qui jusque là avait gardé le silence, fait de même. Les participants du groupe ne sont pas obligés de s'exprimer suite au jeu, mais c'est un atout lorsque le plus d'individus possible le font. Certains peuvent exprimer ouvertement leur sympathie ou différents conseils au protagoniste, alors que d'autres partagent leur empathie et leur compréhension en demeurant silencieux.

L'impact d'une séance de jeu sur les participants de l'auditoire n'est pas à sous-estimer. Certains individus (acteurs ou membres du public) sont bouleversés intérieurement par la scène jouée, font des prises de conscience ou encore, présentent des réactions psycho-somatiques. Il est très important de ne pas ignorer l'impact d'une représentation sur chacun des individus et surtout de permettre à tous et chacun de bien comprendre ce qui s'est passé au cours du jeu. Le psychodramatiste se doit donc de prévoir suffisamment de temps au retour en groupe afin que chaque personne impliquée puisse s'exprimer suite au jeu.

La phase d'écho du groupe répond à cinq buts : 1) elle permet au protagoniste de constater que son problème est partagé par le reste du groupe et ainsi, le sort de

son isolement; 2) elle permet au protagoniste de profiter de la perception du groupe de son problème et de la façon dont il se joue lui-même; 3) elle permet à tous les membres du groupe d'exprimer leurs émotions et sentiments face à la représentation (catharsis de groupe); 4) elle permet, lorsque le psychodrame est utilisé dans un but de formation, l'approfondissement des éléments techniques dans « l'ici et maintenant », ainsi que l'analyse de la représentation psychodramatique selon la dynamique de groupe; 5) elle permet à tous les membres du groupe de comprendre les enjeux du groupe et ce qui s'y passe dans « l'ici et maintenant ».

Après avoir abordé les différentes règles du psychodrame morénien, vient le temps de s'intéresser aux techniques.

2.2.4 Les techniques dramatiques moréniennes

À ce stade, il est impossible de parler du psychodrame morénien sans aborder quelques-unes des techniques concrètes utilisées par le psychodramatiste. Il est important pour un psychodramatiste d'avoir dans son coffre d'outils, un nombre de techniques suffisamment élevé, afin de pouvoir faire face à une situation difficile présentée par un client. Moreno (1959) mentionne qu'il existe 350 techniques utilisées en psychodrame et généralement toutes inventées par lui-même. Dans son écrit *Précis de psychodrame*, A. Schutzenberger-Ancelin (1970) énumère une centaine de techniques utilisées depuis 1950. Dans ce cas-ci, un nombre plus restreint

de techniques seront nommées et décrites, ces dernières étant les plus fréquemment utilisées en psychodrame².

La présentation personnelle

Le participant se présente lui-même, avec son nom, son âge, les différents rôles qu'il occupe dans la vie, sa situation familiale, son atome social ainsi que toutes les personnes jouant un rôle important dans sa vie. Il présente également les difficultés et les conflits auxquels il fait face et souvent, il est amené à jouer une scène de sa vie avec les égo-auxiliaires, personnages jouant les rôles de son entourage personnel.

L'accomplissement de soi

Le sujet met en scène l'organisation de sa vie ou encore, le plan de sa vie avec l'aide d'égo-auxiliaires. C'est l'accomplissement d'un élément particulier de son existence mais joué de façon symbolique. Par exemple, un individu qui désire devenir un grand musicien, une participante qui souhaite profondément avoir des enfants ou un malade qui se prend pour Hitler.

² L'élaboration des techniques dramatiques moréniennes, rapportée ici par A. Schutzenberger-Ancelin, ne précise pas si l'utilisation de celles-ci se fait davantage auprès des enfants ou auprès d'une autre clientèle. De plus, il est important de reconnaître que ces techniques n'ont pas été créées spécifiquement pour la clientèle enfant, considérant également le fait que Moreno a travaillé de façon plus significative auprès des adultes. La transcription des techniques est faite de façon semblable ou similaire des écrits de A. Schutzenberger-Ancelin dans *Précis de psychodrame*.

Le monologue

Le protagoniste joue seul une scène de son vécu. Il parle, exprime les sentiments ressentis tant par lui que les autres personnages de l'action qu'il joue lui-même. Cette technique ne nécessite aucun thérapeute puisque le sujet est seul avec lui-même. C'est la distinction d'avec «l'auto-drame», technique semblable au monologue, mais qui diffère par les interventions du psychodramatiste, ce qui ressemble en quelque sorte à un psychodrame individuel.

Le soliloque

Le sujet joue une scène de sa vie réelle comme dans le cas du monologue. Cependant, il est aidé d'un égo-auxiliaire pour lui servir de partenaire dans cette scène. Le sujet exprime ses pensées secrètes et ses sentiments qu'il n'avait ou n'aurait pas exprimés normalement envers cette personne. Le sujet réfléchit à haute voix et verbalise librement sur l'action qui est jouée. Cette technique est particulièrement efficace lorsque le sujet et l'autre personnage de la scène réelle sont présents et que ce dernier sert d'égo-auxiliaire en se représentant lui-même. Cela permet entre autre de vérifier les perceptions de chacun avec les éléments de la vie réelle et crée par le fait même un rapprochement qui favorise l'expression de leurs craintes jusque-là non dites. L'égo-auxiliaire peut également servir de double au sujet en se plaçant à côté de lui ou derrière lui et parler pour lui ou avec lui. Cette technique se termine souvent par un dialogue entre le protagoniste et son double, conversation du type «je» à «je», puisque le sujet parle avec un autre lui-même.

Le miroir

Dans la technique du miroir, un égo-auxiliaire est invité à monter sur scène et prendre le rôle d'un des membres du groupe, le sujet. Le reste du groupe ainsi que le sujet lui-même sont assis dans la salle et regarde la scène. L'égo-auxiliaire agit et s'exprime de la même façon que le sujet le fait, il l'imité dans son attitude à tout point de vue. Cela permet au sujet de se voir tel qu'il est dans la vie et aussi de voir comment les autres le perçoivent. C'est en quelque sorte l'étape de la reconnaissance du Moi. Il est possible aussi d'exagérer cette imitation. Cela a souvent comme impact de faire réagir le sujet, qui lui, veut rectifier l'interprétation de l'égo-auxiliaire soi-disant qu'elle n'est pas représentative de sa réalité. Cela permet au sujet de passer d'un rôle passif d'observateur à celui de participant actif à la scène. Chez les enfants, cette technique leur permet de se reconnaître comme un individu distinct des autres.

Le double

Lors de la technique du double, un égo-auxiliaire se met aux côtés du protagoniste et joue un autre «lui-même». Le sujet A et l'égo-auxiliaire B sont en fait une seule et même personne. L'égo-auxiliaire exprime verbalement ce qui pour le sujet est difficile à exprimer par inhibition, angoisse, culpabilité, agressivité ou encore, parce que le sujet n'en est pas conscient. Cette technique permet d'explorer les conflits du Moi avec lesquels le sujet est aux prises. Le double permet de rendre conscient certains sentiments du protagoniste et d'aider le psychodramatiste à mieux orienter le sujet dans son expérience d'actualisation.

Le renversement de rôles

Pour Moreno, la pertinence de cette technique est dans le fait de pouvoir prendre la place de l'autre personne, de voir et parler en incarnant l'autre personne. Lors d'un renversement de rôles l'individu A devient l'individu B et vice versa. Chaque acteur ne fait pas semblant de jouer l'autre, il devient l'autre, dans ses sentiments, son attitude. Lorsque le sujet se met à la place de l'autre, il a la possibilité de mieux comprendre les réactions d'autrui à son endroit, et en voyant quelqu'un d'autre le jouer alors que lui est sorti de lui-même, il a l'occasion de se voir objectivement dans sa propre attitude. Le renversement de rôles permet à chaque individu de connaître la réalité de l'autre, vue de l'intérieur. Cette technique apporte très souvent des changements importants et des prises de conscience considérables. Le renversement de rôles s'utilise avec des enfants comme méthode de socialisation et d'intégration de soi.

L'entraînement au rôle

Cette technique consiste pour un sujet à occuper un rôle avec lequel il n'est habituellement pas à l'aise ou qu'il n'a jamais eu l'occasion de jouer, mais que son histoire personnelle et sa situation de vie actuelle suggèrent. Par exemple, un enfant qui n'a jamais su se défendre face à des pairs intimidants peut, grâce à l'entraînement au rôle, apprendre à s'affirmer davantage et mettre ses limites. Le sujet se retrouve donc face à une situation nouvelle et c'est à force de pratiquer ce rôle avec des égo-auxiliaires intimidants par exemple et selon différentes possibilités

de jeu, qu'il sera capable de trouver la manière la plus satisfaisante et appropriée d'occuper ce rôle.

Présentation de rêves

La présentation de rêves consiste non pas à raconter un rêve, mais de se le rappeler et de le mettre en acte. Le sujet se couche, comme s'il se préparait à aller dormir, se ferme les yeux et rêve. Le sujet joue le rêve et l'action qui s'y passe. La plupart du temps, avant que le sujet présente son rêve, il y a une forme de mise en train du protagoniste. Le psychodramatiste demande au sujet d'élaborer sur le moment où il a fait ce rêve, l'endroit où il se trouvait, l'ambiance, comment était-il habillé, dormait-il seul?, etc. Le psychodramatiste demande alors au sujet de se comporter de la même façon qu'il le fait lorsqu'il se prépare à s'endormir et lorsqu'il dort, de se détendre et de se laisser aller. Lorsqu'il se souvient bien de son rêve, le sujet se lève et le joue avec l'aide d'égo-auxiliaires afin de jouer les différents personnages du rêve. Le psychodramatiste dirige la séance en questionnant le sujet sur les différents aspects de son rêve et l'aide à se souvenir de certains éléments oubliés dans le rêve.

Ré-entraînement du rêve

Le ré-entraînement du rêve est une technique qui se pratique généralement après la présentation de rêves. Cette technique permet d'apporter des modifications à un rêve ou encore de le prolonger. Lors d'un ré-entraînement de rêve, le sujet a la

possibilité de changer les événements et les séquences d'un rêve. Cette technique permet de ré-entraîner le rêveur au lieu de simplement analyser et interpréter le rêve, comme le font la plupart des thérapies par le rêve. De par la représentation du rêve, le sujet met en action ses angoisses, ses peurs, mais avec le ré-entraînement du rêve, le sujet a la possibilité de participer activement à la «réparation» et la «restauration» de ses conflits internes et au rétablissement d'un certain équilibre psychique.

La boutique magique

La boutique magique est une technique d'inspiration hindoue, qui a débuté 1943 à l'Institut Moreno avec Moreno lui-même. Cette technique n'est pas nécessairement parmi les plus fréquentes au niveau de son utilisation psychodramatique, mais est sans aucun doute d'une grande originalité. C'est une conception imaginaire qui consiste en une boutique magique où l'on peut y acheter et y vendre tout ce que l'on souhaite. Il est préférable au départ que le psychodramatiste joue le rôle du gérant de la boutique. Par après, ce rôle pourra être choisi par un membre du groupe de la même façon que les «acheteurs» le sont. Au départ, le gérant de la boutique doit mentionner la nature de sa boutique et de la magie, de ses prix, du lieu de la boutique, de la manière dont les gens en entendent parler, leur âge, leur apparence, etc. Le vendeur peut choisir d'être lui-même, une autre personne du même sexe ou pas, un animal, un être fabuleux...

Ce qui rend la technique de la boutique magique thérapeutique, c'est l'éventail de possibilités de ventes et d'achats que l'on y fait. Que ce soit réel, irréel,

possible ou impossible, relié au passé, au présent ou futur, tout est marchandé entre le vendeur et l'acheteur. Il peut également y avoir plusieurs boutiques. D'ailleurs, un acheteur peut venir voir à une boutique et se retirer sans aucun achat. Il se dirigera à une autre boutique pour y acheter le courage nécessaire à acheter ce qu'il désire à la boutique précédente.

Le vendeur et l'acheteur se trouvent ainsi impliqués dans une production fantaisiste qui demande spontanéité et imagination. La boutique magique est un outil diagnostique à teneur symbolique, où émergent les projections des «acheteurs», ce qui favorise entre autre la connaissance de soi. Cette technique suggère également un entraînement à la spontanéité.

Le défi face à ce genre de technique pour chaque individu du groupe est de prendre une distance par rapport à la réalité et d'être confortable avec le jeu de l'imaginaire. De par cette distance et ce symbolisme, il arrive que la séance mène à l'élément principal du conflit interne d'un participant, par exemple acheter la sécurité, vendre ses angoisses, sa solitude... Il est important de comprendre la notion d'échange «donnant-donnant», ce qui est marchandé avec le vendeur. Celui-ci peut accepter de vendre quelque chose d'important pour l'acheteur, mais peut choisir de le faire qu'en échange d'autre chose. Il n'est pas seulement bénéfique pour l'acheteur de se procurer quelque chose, il peut être tout aussi pertinent et thérapeutique de se débarrasser de quelque chose qui lui appartient et qui lui nuit, par exemple, une peur, l'impulsivité, etc. En arrivant à exprimer son désir au vendeur, l'acheteur parvient à se restructurer au niveau de son Moi dans le groupe, et donc à modifier sa situation

dans le groupe. Finalement, la technique de la boutique magique permet, en raison de la distance symbolique, une plus grande ouverture personnelle des individus qui y participent et par le fait même, une acceptation à divulguer leurs problèmes.

Puisque les principales techniques psychodramatiques ont été expliquées, vient le temps d'introduire les concepts fondamentaux du psychodrame de Moreno.

2.2.5 Les concepts fondamentaux ou théories du psychodrame³

La thérapie par le psychodrame de Moreno est basée sur trois influences théoriques importantes, trois concepts essentiels qui résument son œuvre. Il s'agit de l'hypothèse de la spontanéité de Bergson, la notion de catharsis de Freud, et la théorie du rôle de G.H. Mead.

La théorie de la spontanéité

Selon Anzieu (1956), Moreno décrit la spontanéité comme un mélange d'intensité dramatique et d'authenticité. C'est un acte délibéré qui définit la personnalité de l'être dont il provient. L'acte spontané ne peut être défini autrement que par lui-même puisque la spontanéité prend sa source de la spontanéité même et ne peut, pour ce fait, être apprise ou se développer par quelque chose d'extérieur à

³ Les différentes théories du psychodrame de Moreno sont rapportées par Anzieu dans *Le psychodrame analytique chez l'enfant* (1956). Celui-ci s'est référé entre autre aux œuvres de Moreno telles que *Psychodrama* (1946) et *Who shall survive?* (1953) afin d'élaborer sur ces théories. Il est peut-être important de rappeler que les techniques développées par Moreno s'appliquaient avec des adultes. Quand elles sont reprises par Anzieu, il est à se demander dans quelle mesure celles-ci sont directement transférables ou pas au monde de l'enfant.

elle. C'est un acte gratuit qui ne demande qu'à être libéré. La spontanéité selon Moreno est imprévisible. Un acte ne peut être spontané s'il a été prévu à l'avance. Anzieu (1956) ajoute qu'elle est « intemporaire » de par le principe d'ici et maintenant, puisqu'elle s'exprime ou ne s'exprime pas. Bref, la spontanéité n'a lieu qu'au moment même de l'acte spontané et outre ce moment, elle n'a pas lieu.

Anzieu (1956) décrit que la première fonction de la spontanéité est celle d'être créatrice. Au départ, la spontanéité est une tension dite pulsionnelle, qui invente des solutions appropriées ou inattendues, bref, d'autres alternatives face à une situation nouvelle. Elle est une réponse à une situation singulière. La spontanéité se réinvente constamment grâce à sa fonction créatrice. Par définition, la spontanéité ne peut être le fruit d'une invention précédente, puisque dans ce cas, nul ne pourrait parler d'une invention ou d'une création si l'acte a déjà été créé. Elle éveille ainsi la créativité. La spontanéité a aussi une fonction de plasticité. Elle permet de s'adapter à un monde en changement. Par exemple, un groupe d'enfants de troisième année du primaire subit un changement d'enseignante en cours d'année, suite à un congé de maladie pris par l'enseignante habituelle et pour le reste de l'année. Les méthodes d'enseignement de la nouvelle enseignante s'avèrent bien différentes de la précédente. Cela exige pour ces enfants de ré-appivoiser une nouvelle personne, de découvrir de nouvelles activités et d'avoir en mettre d'autres de côté. Le niveau de spontanéité des enfants aura donc un impact sur la capacité de chacun à s'adapter à cette enseignante et à un nouveau climat d'apprentissage. La troisième fonction de la spontanéité est celle de la dramatique. La spontanéité donne de l'énergie et de l'expansion au Moi. Les actes exprimés définissent l'être humain dans sa personne.

Plus un individu est capable de spontanéité, plus il a la possibilité de réagir de différentes manières et de faire preuve de flexibilité et d'adaptation. L'individu capable de spontanéité n'est pas enfermé dans une seule facette de sa personnalité. Cela pourrait donner l'impression d'être très inhibé ou trop rigide, mais au contraire et grâce à sa spontanéité, l'individu possède un éventail de réactions possibles lui permettant d'être en contact avec les différentes facettes de sa personnalité. L'expansion maximum de la spontanéité permet l'expansion maximum du Moi. Cette fonction de la spontanéité est fortement liée à la théorie des rôles expliquée plus loin.

Anzieu (1956) rapporte que l'étude de la spontanéité comprend une phénoménologie, une métapsychologie, une psychotechnique, une psychopathologie et une psychologie génétique. L'expansion de la spontanéité créatrice fait les génies et les héros de ce monde. Jusqu'ici, ces créateurs sont les seuls à avoir libéré d'eux-mêmes cette spontanéité et l'avoir utilisé comme énergie créatrice. Ainsi, aux dires de Anzieu (1956), la conséquence première de la spontanéité est la révolution, révolution économique, révolution psychologique, etc. La révolution psychologique au cours des années a permis d'accroître la valeur de l'être humain en tant qu'individu. Le psychodrame, pour sa part, favorise la créativité chez l'individu. Ainsi, le psychodrame représente en soi une révolution, la révolution créatrice ou du moins, il contribue au développement de la créativité chez les individus.

La théorie de la catharsis

L'effet principal du psychodrame est de délivrer l'individu de ses conflits intérieurs, une notion appelée : la catharsis. Cependant Moreno précise que cette catharsis n'est pas la même que celle nommée par Freud, qui elle s'en tient à réduire les tensions, ni celle d'Aristote, qui purifie l'âme du public par le moyen d'une tragédie écrite. Dans le cas de Moreno, c'est la catharsis d'intégration. Contrairement au point de vue d'Aristote, qui était de satisfaire la catharsis du public, Moreno met l'accent sur la catharsis du protagoniste. Le jeu dramatique libère le sujet des différents rôles qu'il porte à l'intérieur de lui, en lui permettant de les jouer.

Cette catharsis est le résultat de l'interaction entre des membres du groupe et de façon plus spécifique, lors d'une interaction à but thérapeutique. L'aspect commun à toute forme de catharsis est la spontanéité créatrice. Moreno, contrairement à Freud et Breuer, ne se contente pas seulement du principe d'abréaction, où une décharge émotionnelle libère un individu d'un événement oublié et traumatisant. La catharsis d'intégration permet au protagoniste d'être en contact avec différents rôles insoupçonnés et par le fait même, procure au groupe psychodramatique le sentiment d'unité. Selon Moreno, cette expérience est intégrative et non abréactive. C'est le résultat relié à la possibilité pour chaque individu d'expérimenter des rôles qui ne faisaient jusque-là pas partie spontanément de sa personnalité ou qu'il n'avait pas encore intégré à sa personne. La visée de Moreno ne se situe donc pas au fait d'expulser une émotion, mais plutôt une unification et une synthèse des différents rôles possibles à jouer pour le protagoniste.

Moreno fait entre autre référence ici à la *matrice d'identité primitive* (*Psychodrama*, 1946), en lien avec la psychologie génétique où l'enfant, à sa naissance, ne possède pas une identité qui lui est propre, est en co-action avec sa mère et lui-même. Ainsi, pour Moreno, il s'agit de réintégrer les rôles de sa propre vie, en remontant jusqu'à la petite enfance.

Jouer ne suffit pas, l'individu doit s'engager dans le rôle, de façon à être le personnage qu'il joue et non pas faire semblant de l'être. L'individu doit se perdre dans l'action qu'il représente au point d'assumer son rôle. C'est cet engagement selon Moreno qui devient purificateur pour l'individu.

Vient donc le temps d'aborder la dernière théorie qui complète les fondements du psychodrame selon Moreno.

La théorie des rôles

La théorie des rôles de Moreno fait davantage référence à la notion de groupe. L'une des contributions de Moreno a été de faire ressortir les différentes affinités tant positives que négatives entre les membres d'un groupe. Il existe des liens communs qui unissent les individus, ce que Moreno appelle des réseaux psycho-sociaux. Ces réseaux constituent en effet une véritable forme de communication sociale, représentant la structure du groupe. Les liens émotionnels et dynamiques qui circulent entre les membres d'un groupe suivent une lignée permettant de construire l'organisation spontanée du groupe. Il est aussi pertinent de relier la notion de

réseaux psycho-sociaux à celle d'inconscient de groupe qui elle, sera développée plus tard dans le texte.

Afin de rendre compte des processus psychiques qui s'installent dans un groupe, Moreno se base sur la notion de rôle. Pour Moreno, la notion de rôle ne se réfère pas à quelque chose d'appris et fini. Victoroff D. dans *Aspects originaux de la philosophie de G. H. Mead* (1952), rapporte les verbalisations de Georges H. Mead selon quoi, le rôle était ce que l'on saisissait d'autrui afin de l'intérioriser et l'apprendre, tel un acteur qui incarne le rôle de Hamlet (*role taking*). Ce type de rôle est préalablement écrit et ne laisse aucunement place à la spontanéité créatrice, ce qui en résulte un comportement «conservé». Pour Moreno, le rôle s'invente et consiste davantage à la notion d'improvisation (*role playing*). Il est important que le rôle soit joué sous forme de jeu de rôle, non pas établi à l'avance, mais plutôt, basé sur la spontanéité de l'individu qui le joue. Le développement d'un rôle *in statu nascendi* fait ressortir beaucoup d'informations sur la personnalité du sujet et sur ses relations interpersonnelles. Alors qu'un rôle dans une pièce de théâtre «enferme» l'acteur dans un rôle fini et rigide (*role taking*), le jeu improvisé, en psychodrame, «délivre» le protagoniste de son inconscient et de son monde interne (*role playing*). Ce sont les différents rôles qu'un individu s'est appropriés qui créent son Moi et non pas l'inverse. Cependant, les rôles qu'un individu a intégrés ne sont pas tous clairs pour lui. Certains n'ont pas encore émergé à sa conscience et lui sont pour le moment toujours insoupçonnés, alors que d'autres lui ont été imposés depuis sa tendre enfance. Il est donc possible de croire que certains rôles ont été refoulés et n'ont jamais eu l'occasion d'être extériorisés. Chaque individu porte un éventail de rôles

qu'il aimerait jouer et il désire en incarner plusieurs qui diffèrent de ceux qui lui ont été imposés.

Le concept de rôle fait également allusion à trois dimensions : les rôles psychosomatiques, les rôles sociaux et les rôles psychodramatiques. La première dimension fait référence entre autre aux rôles personnels d'un individu comme celui d'être un mangeur, un dormeur, un crieur, coureur, etc. Les rôles sociaux, quant à eux, font plutôt référence à la capacité d'assumer le rôle d'autres personnes réelles, comme son père, sa mère, la fratrie, un ami, etc. La dernière dimension, les rôles psychodramatiques, touchent plus particulièrement aux rôles imaginés, à la fois réels ou irréels, à l'incarnation d'éléments faisant référence à des particularités que l'on retrouve dans les rêves, la religion, les désordres mentaux, etc. Un exemple de ce type de rôle pourrait être lorsque dans une séance de psychodrame, un égo-auxiliaire joue le rôle d'un double pour le protagoniste ou encore, lorsqu'un participant joue le rôle d'une émotion du protagoniste. Cette dernière dimension est la plus étendue des trois et la plus dominante.

Suite à un survol des trois concepts fondamentaux du psychodrame morénien, il apparaît que les éléments les plus essentiels de ce modèle aient été rapportés. Vient alors le moment d'introduire le psychodrame psychanalytique et ses différentes composantes.

2.3 LE PSYCHODRAME PSYCHANALYTIQUE DE GROUPE

Dans les premières années de l'arrivée du psychodrame, rien ne laissait croire que le psychodrame et la psychanalyse pourraient s'unir et créer ce qu'il en est aujourd'hui. C'est la psychanalyse infantile qui permit le développement du psychodrame psychanalytique. C'est une certaine von Hug Hellmuth (*On the technique of child-analysis*, 1921), qui tenta pour la première fois une psychanalyse d'enfant sans la présence d'un adulte. Elle se rendit vite compte de la pauvreté du matériel verbal analysable et proposa d'autres moyens de communication, comme le jeu. Anna Freud et Mélanie Klein ne perdirent pas de temps à se lancer dans la même direction. Toutefois, ce sont essentiellement les psychanalystes français qui se sont intéressés au psychodrame de Moreno et qui y ont apporté certaines transformations, en y intégrant un esprit psychanalytique. Dans la documentation française, il est possible de constater que quatre principaux courants sont à la base du psychodrame psychanalytique : le psychodrame de Lebovici & alii, celui de Anzieu, le psychodrame triadique d'Ancelin-Schützemberger et le psychodrame des Lemoyne. Les modifications que les psychanalystes français ont apportées au psychodrame se basent entre autres sur la théorie psychanalytique, mais aussi sur la notion de dynamique des groupes. De plus, alors que Moreno et ses disciples ont expérimenté le psychodrame en majorité avec des groupes d'adultes, c'est en France et avec le psychodrame psychanalytique que l'expérimentation avec des groupes d'enfants s'est développée. En fait, ce sont les psychanalystes d'enfants tels Anzieu, qui ont favorisé l'émergence du psychodrame en France. Dans *Psychothérapie de groupe et psychodrame* (1987), Moreno s'exprime sur le psychodrame analytique de la façon

suivante : «C'est une synthèse de psychodrame et de psychanalyse. En 1944, j'ai proposé de lier le psychodrame aux théories psychanalytiques et d'appeler cette liaison psychodrame analytique.» (p. 175)

Ladame et Perret-Catipovic (1998) dans *Jeu, fantasmes et réalités*, définissent le psychodrame psychanalytique comme suit :

Le psychodrame psychanalytique est une méthode de traitement des troubles psychiques et d'investigation du fonctionnement mental qui se fonde à la fois sur l'expression dramatique et sur l'élaboration des processus qui sous-tendent la dynamique de cette expression. L'utilisation du transfert et son interprétation différencient cette forme de psychodrame de toutes les autres. (p.18)

L'une des difficultés rencontrées au fait d'élaborer sur le psychodrame psychanalytique de groupe chez l'enfant, est le nombre élevé d'auteurs, de psychanalystes et autres thérapeutes à avoir utilisé au départ le psychodrame morénien et à l'avoir transformé en technique psychanalytique. De ce fait, plusieurs points de vue se sont développés au fil des années et par différents analystes, sur l'utilisation du psychodrame psychanalytique de groupe. Ainsi, certains aspects comme les principes, les règles, le groupe et le contenu d'une séance dans le psychodrame psychanalytique de groupe, se distinguent selon plusieurs auteurs. Le contenu de cet essai portant sur le psychodrame analytique auprès d'un groupe d'enfants sera principalement orienté vers le courant de Didier Anzieu, puisqu'il a grandement contribué à l'écriture et la direction d'ouvrages portant sur le psychodrame analytique. De plus, il a participé plus spécifiquement à des expériences de psychodrame analytique auprès de groupes d'enfants. Anzieu

représente également l'un des auteurs à avoir adapté la psychanalyse individuelle au psychodrame analytique d'enfants, alors que des auteurs comme Lebovici, Diatkine et Kestemberg, pratiquent le psychodrame de façon la plus rapprochée de la psychanalyse classique. Pour ces derniers, les concepts dominants sont ceux du transfert, des résistances, du contre-transfert et de l'interprétation, alors que les concepts de catharsis et de créativité sont abandonnés (Chaurang et Sacco, 1995). Widlöcher (1962) rapporte d'ailleurs que ces trois auteurs accordent surtout un intérêt au psychodrame en raison de la valeur expressive du jeu dramatique. Ces derniers ont donc conservé le concept d'improvisation dramatique du psychodrame de Moreno.

Cependant, voici le point de vue de Anzieu, décrit par Widlöcher (1962) dans

Le psychodrame chez l'enfant :

...Anzieu voit dans l'improvisation dramatique et les phénomènes de groupe, le propre du psychodrame... Les relations inter-individuelles au contraire peuvent être interprétées dans l'esprit psychanalytique, il faut laisser le maximum de spontanéité au choix des thèmes et des rôles pour en faire l'équivalent des libres associations de la psychanalyse, respecter l'attitude neutre et non directive des psychothérapeutes, user du maniement des interprétations et du jeu symbolique. On ne peut, pour autant, réduire le psychodrame à une cure psychanalytique vraie... Mais ce qui est la partie la plus originale et la plus intéressante de l'œuvre de Anzieu, c'est l'usage qu'il fait des catégories de l'imaginaire et du symbolisme telles qu'elles ont été mises en évidence par Lacan. À travers les mythes qui s'expriment dans le jeu psychodramatique, c'est l'ordre symbolique qui préside à la destinée humaine, que l'enfant retrouve inconsciemment dans les rôles qu'il assume. On voit qu'en gardant toute la valeur à la dramatisation des conflits, à la catharsis, Anzieu reste fidèle à l'esprit de Moreno. Par le maintien d'une attitude psychanalytique, le maniement du registre symbolique, l'interprétation des résistances et des pulsions, il garde l'essentiel de la méthode psychanalytique. (p. 19)

Poursuivons donc sur les principes et règles du psychodrame psychanalytique selon le point de vue de Anzieu.

2.3.1 Les principes et les règles fondamentales, selon Didier Anzieu (1956 et 1994)

Anzieu (1956) a écrit dans *Le psychodrame analytique chez l'enfant*, que l'affirmation selon laquelle le psychodrame diffère de la psychanalyse comme étant une méthode active qui s'oppose à la passivité de la psychanalyse, ne serait pas entièrement vraie. Selon lui, Moreno ne ferait pas la différence entre l'action dramatique et toutes les autres. Anzieu croit que le ressort du drame est le dialogue et que même si l'acteur ne parle pas, il exprime tout de même quelque chose et donc, il communique. Selon lui, communiquer ne signifie pas seulement l'expression par l'action. Ainsi, la seule différence entre le psychodrame et la psychanalyse serait que celle-ci est un dialogue à deux alors qu'un psychodrame est un dialogue avec plusieurs. En parallèle avec ces notions de psychanalyse, le psychodrame analytique a retenu trois aspects du psychodrame de Moreno : 1) l'improvisation dramatique par les sujets, 2) au travers du jeu, le psychodramatiste chauffe les sujets pour atteindre un niveau plus élevé de spontanéité, 3) finalement, le psychodramatiste intègre au déroulement de la séance des interprétations qui viennent aider le client et le situer face à la réalité.

La psychanalyse est régie par plusieurs règles dont les plus importantes sont les suivantes : la non-omission et l'abstinence. La première, en psychodrame analytique, fait référence chez le client au fait de s'exprimer librement sans rien

omettre de ses pensées et de ses sentiments, alors que l'analyste crée un climat favorable de permission. Le groupe, en soi, est un groupe occasionnel et ne doit pas être un groupe réel en dehors des séances. Avec les enfants, les adolescents ou les adultes, il est fortement recommandé que le reste du groupe et les psychodramatistes soient au courant des échanges ou activités se produisant à l'extérieur des séances. Toutefois, cette règle doit être énoncée avec délicatesse, surtout auprès des enfants, afin de ne pas renforcer leur surmoi, leur sentiment de culpabilité ou leurs inhibitions. L'activité entre deux membres du groupe à l'extérieur des séances doit aussi être bien jugée. Si une séance psychodramatique a eu un effet thérapeutique important sur un sujet et que la rencontre entre celui-ci et un autre membre du groupe à l'extérieur des séances en découle, et a un effet positif, le sujet ne doit pas en être privé. La règle doit donc être énoncée seulement en cas de besoin. De plus, il va de même que les membres du groupe ne se connaissent pas, comme une famille, des élèves d'une même classe, etc. Cependant, cette règle diffère auprès d'un groupe d'adultes. Moreno a d'ailleurs montré les bienfaits d'un psychodrame avec les membres d'un même conflit, par exemple une famille ou une institution.

La règle d'abstinence en psychanalyse s'applique aussi au niveau du psychodrame analytique. En psychanalyse, elle se définit par la neutralité bienveillante du psychanalyste, son attention soutenue et ses interprétations. L'analyste ne satisfait pas le client tel que ce dernier s'y attendrait. Il le place donc dans une situation de frustration et de régression. Ce processus analytique amène l'analyste à répondre inconsciemment par son contre-transfert, et volontairement par ses interprétations. Par conséquent, la réponse de l'analyste visera à mettre en

évidence les mécanismes de défense du client, son transfert et son comportement lors des séances. En psychodrame analytique, cette règle se définit surtout par le fait de *faire semblant*. Anzieu croit que les représentations psychodramatiques ne sont pas des actions réelles. Chaque participant au groupe, y compris les psychodramatistes, se doit de restreindre ses pulsions sexuelles ou agressives. Cette règle doit être comprise à différents niveaux : 1) d'abord, seulement les attouchements sexuels et les gestes d'agression physique doivent être éliminés et exigent l'arrêt immédiat du jeu par les psychodramatistes, 2) les contacts corporels naturels ne doivent pas être interdits, puisqu'ils s'avèrent utiles dans les représentations qui exigent, par exemple, une accolade entre deux êtres chers, tenir un enfant par la main, etc., 3) cette règle en général va de soi pour la majorité des participants et ne doit être prononcée que dans les cas de transgression. La formuler trop hâtivement risque d'éveiller des craintes de danger chez les participants et diminuer leur niveau de spontanéité, 4) auprès de sujets dont le Surmoi est déficitaire, il est préférable que la règle soit explicite et formulée selon que, tous doivent s'abstenir de violence physique envers autrui et cesser suite à une demande du participant, d'exercer le geste ou l'acte ressenti comme violent, 5) finalement, que les psychodramatistes soient discrets au niveau des contacts corporels avec les participants, sans pour le moins être abstinentes.

D'autres modifications analytiques apportées au psychodrame morénien sont également à prendre en considération. D'abord, la séance de psychodrame commence au moment où le psychodramatiste va chercher le sujet dans la salle d'attente et se termine quand il le reconduit à la porte. Tout ce qui est dit où fait à l'intérieur de ce cadre est tenu en compte. Moreno, quant à lui, met davantage

l'accent sur le jeu lui-même. Il réchauffe les sujets avant la séance de jeu et fait un retour au groupe par la suite. Pour lui, c'est la représentation dramatique qui est le cœur de la séance.

Ensuite, le psychodrame analytique en général favorise la prise de rôle du psychodramatiste. Contrairement à Moreno, qui lui conserve le rôle de metteur en scène en préparant les sujets au jeu et en faisant un retour à la fin, deux psychodramatistes analytiques s'intègrent si nécessaire au jeu et ont la possibilité de verbaliser ou mettre en acte leurs interprétations tout au long de la représentation. La réflexion sur le choix du thème, élément que l'on favorise surtout auprès d'un groupe adulte, se fait moins spontanément auprès des enfants et des adolescents. Une interprétation du thème ne se voit pas toujours nécessaire et il est parfois bon de voir simplement l'effet du jeu lui-même sur les enfants ou adolescents lors de la prochaine séance. Cependant, il est essentiel que cette réflexion soit faite à tout coup par le psychodramatiste une fois que le groupe a quitté, afin d'avoir une meilleure compréhension des éléments de la dynamique de groupe.

Comme autre point, la liberté du sujet à jouer l'histoire de son choix, le rôle qu'il souhaite et ceux qu'il distribue à sa façon, est en quelque sorte le pendant des associations libres en psychanalyse. Cette liberté de choix dans le psychodrame permet l'émergence du contenu imaginaire et des conflits internes défensifs, qui seront ensuite confrontés à l'action lors du jeu où tantôt, cette même action sera appliquée dans la vraie vie. Concernant la distribution de rôles, tout participant est libre d'accepter ou de refuser de jouer un rôle s'il ne se sent pas prêt à l'assumer. Un

participant peut également se retirer d'une représentation si soudainement il ne s'y sent plus à l'aise ou encore, un participant spectateur peut choisir finalement de s'intégrer au jeu même si au départ il avait refusé. Cette dernière intervention se doit d'être bien interprétée par le psychodramatiste puisque si elle a pour but de briser le jeu en cours, l'interprétation «d'envie destructrice» se doit d'être nommée. Cette règle de liberté de jeu se doit d'être comprise également comme une obligation de jeu. Un participant ne peut pas assister indéfiniment à des séances de psychodrame analytique à titre de spectateur. Cette règle est généralement implicite avec les enfants étant donné leur désir spontané à jouer et le fait qu'ils aient préalablement accepté de participer au psychodrame. Toutefois, avec les adolescents et les adultes, il peut être préférable que cette règle devienne explicite.

Alors que les principes et les règles du psychodrame de Anzieu ont été approfondies, vient le moment d'élaborer sur le déroulement des séances de psychodrame.

2.3.2 La séance de psychodrame analytique selon Anzieu

Étant donné l'expérience de Anzieu en psychodrame psychanalytique d'enfants et mon intérêt à cet effet, l'accent portera davantage sur cette clientèle cible. Lorsque des enfants sont amenés en thérapie, ce sont les parents très souvent, ou encore l'école, qui en ont fait la demande au départ. Une fois que l'entrevue avec les parents et l'enfant a été faite afin d'établir le motif de consultation et que suite à

l'indication d'un psychodrame, tous l'ont accepté comme méthode thérapeutique pour l'enfant, le processus peut démarrer.

Dès le commencement, les enfants sont invités à inventer une histoire. Chaque histoire peut être liée au vécu de l'enfant, inventée, déjà lue ou représentant un rêve. L'enfant doit préciser quel personnage est le sien et quels sont les rôles à attribuer aux autres enfants et aux psychodramatistes. Au départ, étant donné le nombre d'enfants présents (1 à 4), chacun peut raconter sa propre histoire, mais par la suite, une seule devra être choisie afin d'être jouée, en faisant semblant évidemment. Puisque les enfants ont généralement une capacité facilitante à inventer des histoires, il est inutile, voire même «anti-analytique», d'en proposer une. Toutefois, certains enfants plus timides et inhibés peuvent avoir besoin d'un coup de main de la part du psychodramatiste, en le questionnant de façon plus détaillée sur le contenu de l'histoire. Dans le cas où l'enfant ne parviendrait pas à préciser son histoire, il peut être pertinent de passer au jeu immédiatement en mentionnant que l'on verra bien ce qui va arriver. Dans ce genre de situation, les psychodramatistes improvisent des conflits auxquels l'enfant doit répondre et c'est cette réponse qui indiquera aux thérapeutes la pertinence d'explorer plus en profondeur le thème de l'histoire. En présence d'enfants inhibés, il peut aussi être préférable de leur suggérer d'être d'abord spectateur. L'effet du groupe a généralement un impact important sur l'enfant. Soit qu'un rôle lui sera ultérieurement assigné ou qu'il s'intégrera par lui-même dans une scène.

La liberté d'improvisation qui est laissée à l'enfant pour le choix de l'histoire et la distribution des rôles reste la même en ce qui a trait au moment du jeu. L'enfant n'a pas à se conformer entièrement à son histoire, il peut ajouter des éléments ou en supprimer. De là provient tout le sens donné à la notion de spontanéité. Une histoire préalablement racontée sans affect peut être jouée et prolongée d'une improvisation libératrice. De plus, dans une scène où ce sont les enfants qui occupent les rôles de protagonistes principaux, les psychodramatistes sont amenés à restreindre leurs interventions afin de permettre à la scène d'être jouée dans son sens réel, sans y ajouter d'éléments incongrus. Dans ce cas, seuls des commentaires à haute voix peuvent être faits par les psychodramatistes, explicitant le sens donné au jeu des enfants. Ce type de séance, tel que décrit, demeure idéal. Le déroulement d'une séance peut donc se trouver modifié à bien des égards et selon différentes variantes.

La première séance en psychodrame d'enfants est souvent très interprétative quant à la problématique de chacun des enfants. Il se peut aussi que ceux-ci extériorisent au travers du jeu leur perception de la réadaptation par des fantasmes ou des sentiments qui s'y rapportent.

Après avoir abordé le déroulement d'une séance psychodramatique, vient le temps d'élaborer plus précisément sur l'essentiel de son contenu.

2.3.3 Les éléments essentiels des séances

Dans son ouvrage *Le psychodrame analytique chez l'enfant et l'adolescent*, Anzieu décrit certains aspects importants des séances de psychodrame de groupe dont un psychodramatiste se doit de tenir compte en cours de processus.

L'enchaînement des rôles

D'abord, *l'enchaînement des rôles*, qui répond à divers mécanismes connus de la psychanalyse ou encore, inventés par Moreno. Ces mécanismes sont : la perlaboration, le renversement de rôle et le double. Au fil des séances, l'enfant a la possibilité de jouer différents rôles plutôt parlants et fortement en lien avec son processus de développement psychique. Au cours d'un bon nombre de séances, un enfant peut revenir à plusieurs occasions et avec insistance sur un même thème ou au travers d'une variété de thèmes, jouer des rôles qui représentent constamment la même structure relationnelle avec laquelle il est aux prises. C'est ce principe que Anzieu nomme la perlaboration. Il est rare qu'en une seule séance, la signification d'un thème soit entièrement élaborée et c'est au fil des séances que les éléments de la structure de l'enfant ressortiront. C'est également à force de jouer sur une variété de thèmes que les éléments de la dynamique interne d'un sujet s'exprimeront. Quant au renversement de rôles que Moreno utilise à titre de technique psychodramatique structurée et dirigée par le psychodramatiste, Anzieu propose que ce procédé se joue de lui-même au gré des enfants. En fait, ce sont eux qui, d'une séance à l'autre, choisissent d'occuper un rôle ou un autre, d'échanger ou d'intersperser les rôles, bref.

le psychodramatiste observe simplement le rôle que les enfants choisissent de jouer. Ainsi, il est possible d'observer lors d'une scène et en fonction d'un thème particulier qu'un enfant joue un rôle spécifique et que lors d'une prochaine séance où un thème semblable est en jeu, il fera le choix inconscient de renverser les rôles et donc de jouer un rôle différent que celui joué précédemment. L'analyse de ce renversement de rôle se doit d'être faite et permet la compréhension du développement psychique de l'enfant. Le renversement de rôle permet également à l'enfant d'avoir un point de vue nouveau sur une situation spécifique. Il apprend à observer cette situation au travers des yeux d'autrui et ainsi développer de nouvelles méthodes pour mieux gérer la situation ou s'en sortir. Contrairement à la façon que Moreno l'utilisait, le renversement de rôle du point de vue psychanalytique doit se faire librement par l'enfant, sans être imposé.

Le troisième mécanisme de l'enchaînement des rôles est celui du double et il diffère de la technique inventée par Moreno. En psychodrame psychanalytique, le phénomène du double correspond au moment où l'enfant attribue l'un des rôles de sa propre vie à un psychodramatiste. Ce dernier occupe le rôle de l'enfant ou un élément de sa structure interne. Le psychodramatiste symbolise en quelque sorte l'enfant ou une partie de lui. Il devient son double. La fonction du double peut toutefois être variée, tout dépend du rôle précis que l'enfant a attribué au psychodramatiste et au rôle que l'enfant s'est lui-même attribué. Si l'enfant s'est attribué le même rôle que le psychodramatiste, celui-ci le protège et le sécurise. Il est son dédoublement, il pense comme lui et agit comme lui. La même fonction de protection pourrait être présente si par exemple, l'enfant attribue au psychodramatiste

le rôle de son frère ou de son meilleur ami. Le double permet ainsi à l'enfant d'aller au bout de ce rôle. C'est un encouragement, une approbation. L'autre fonction du double est celle de bouc-émissaire. Ce double est en charge de tous les aspects négatifs ou défauts de la structure de l'enfant. Le double peut symboliser la partie de l'enfant qu'il a lui-même du mal à gérer où de laquelle il veut se débarrasser, par exemple, une mère frustrante, son propre comportement agressif, un complexe d'infériorité, etc.

Il est intéressant de constater que du point de vue analytique, le renversement de rôle et le double sont présentés davantage comme des phénomènes observables non imposés, alors que pour Moreno, il s'agit de techniques structurées utilisées et dirigées par le psychodramatiste.

L'espace et la durée psychodramatique

Comme autres éléments de la dynamique des séances, Anzieu parle de *l'espace et de la durée psychodramatique*. En parlant d'espace, il fait référence à la scène de Moreno où sont jouées les représentations psychodramatiques. Cependant, en psychodrame analytique, cet espace n'a nul besoin d'être matérialisé comme la scène de Moreno. Cet espace se doit d'être le plus neutre possible et représenté simplement par un lieu, tel un studio, une classe d'école, etc. Fait à noter que l'absence de public est un élément supplémentaire qui justifie l'inutilité de la scène. Au bout du compte, tous les psychodramatistes prennent part au jeu et ainsi, le lieu entier où le groupe de psychodrame se situe représente l'espace psychodramatique.

Tous et chacun peuvent y circuler librement. L'espace psychodramatique ne contient ni masque, ni costumes ou accessoires associés à une mise en scène. C'est un lieu naturel ou seulement quelques chaises et tables sont disponibles aux participants et acteurs. Selon Anzieu, cet espace doit être suffisamment grand pour permettre la liberté de se mouvoir aux participants, c'est-à-dire un minimum de 15 à 18 mètres carrés, sans dépasser 60 mètres carrés, afin d'éviter que les enfants aient le sentiment de s'y perdre. Une salle de jeux de psychodrame possède les mêmes éléments essentiels à une psychanalyse individuelle. La neutralité et l'abstinence de la salle permettent aux enfants d'y projeter exclusivement leur réalité et rien d'autre. Cet espace psychodramatique devient en quelque sorte le miroir de la réalité de chaque enfant. Ainsi, la fonction principale de l'espace psychodramatique est d'y accueillir un certain nombre de protagonistes qui se rencontrent et s'affrontent.

Pour Anzieu (1994), l'espace dramatique ressemble en quelque sorte à ce que Winnicott appelle l'aire transitionnelle : en amenant l'enfant au jeu et en y intégrant les psychodramatistes, ces derniers favorisent chez l'enfant les processus de désidentification, de réidentification, de renarcissisation, de restauration de ses capacités de symbolisation et de créativité, à lui rendre confiance en la vie et en lui-même. Afin de matérialiser cette aire transitionnelle, Anzieu croit bon de prévoir un espace de jeu psychodramatique distinct de l'espace de la discussion du thème ou discussion libre, par exemple, deux pièces collées, un lieu séparé par un rideau, etc. Toutefois, selon Anzieu, un espace trop scénique comme le théâtre psychodramatique de Moreno avec podium et marches provoquerait une

«fantasmatique mégalomane ou exhibitionniste» (Anzieu, 1994, p.121) ou encore, cela pourrait favoriser le renforcement des résistances.

Anzieu décrit un second type d'espace psychodramatique : celui de la répétition d'affects oubliés. Il peut s'agir d'affects réprimés dont les souvenirs ont été refoulés comme dans le cas d'une structure névrotique ou encore, dans un contexte d'une structure état-limite où des affects trop intenses ou trop précoces n'ont pu être éprouvés par l'enfant, créant ainsi, une carapace ou même, un sentiment de vide total. Quoi qu'il en soit, l'espace de la répétition doit permettre avec minutie et rigueur de recréer avec l'enfant le scène critique à l'origine des affects réprimés ou inédits. Avec précision et contenant chacune de ses particularités, comme le lieu, l'emplacement, les personnages, les gestes et les paroles, ce moment doit être rejoué afin de créer un environnement spatial adéquat à l'émergence des émotions associées.

La durée est également une variable importante à la dynamique d'une séance. Contrairement à la psychanalyse où la durée des séances est généralement fixe, à l'exception de l'école lacanienne qui pratique des courtes séances à durée irrégulière, le psychodrame analytique fait preuve de variabilité au niveau de la durée d'une séance. Malgré qu'une séance peut parfois durer une dizaine de minutes, le temps moyen pour une séance de psychodrame est généralement d'une demi-heure. Puisque la durée de la séance n'est pas fixe, le temps d'arrêt choisi pour terminer une séance est important. Selon Anzieu, une séance n'a pas à se conclure dès l'instant où un thème a été épuisé. Même qu'il se produit souvent à ce moment une forme

d'improvisation donnant suite au thème préalablement apporté. Ainsi, il peut être pertinent de voir comment les enfants vont réagir face à une situation nouvelle. Cependant, il n'est pas utile de prolonger une séance ou d'obliger les enfants à poursuivre si ceux-ci ont épuisé ce qu'ils avaient à dire. Finalement, pour Anzieu, il est rare de jouer plusieurs scènes lors d'une même séance. Généralement, une séance de psychodrame analytique contient une seule scène, alors que le psychodrame morénien élabore plusieurs scènes successives lors d'une même séance. Dans le psychodrame analytique, la durée d'une séance résulte de son unité et pour cette raison, une seule scène globalise une séance.

Le public

Tel que nommé précédemment, la notion de *public* est un élément important du psychodrame morénien. Sa double fonction à la fois d'opinion publique, mais aussi permettant la catharsis du spectateur, ne fait toutefois pas l'unanimité auprès des psychodramatistes analytiques. Anzieu (1994) rapporte d'ailleurs, qu'avec un groupe d'enfants, Moreno aurait lui-même été jusqu'à l'exclure. L'absence d'un public est à l'image du psychodrame analytique, tant pour un groupe d'enfants, d'adolescents ou d'adultes. Toute personne présente lors de la séance se doit de jouer, à l'exception d'une secrétaire engagée à la rédaction du verbatim ou d'autres thérapeutes présents dans un but d'apprentissage et de formation.

Les dimensions de groupe

En psychodrame analytique d'enfants, *les dimensions du groupe* jouent un rôle important. Ces dimensions font entre autre référence au nombre de psychodramatistes, au nombre d'enfants participant au jeu, ainsi qu'au sexe et à l'âge des uns et des autres. Il est préférable d'avoir la présence d'un couple de thérapeutes (un homme et une femme) ou encore, de trois thérapeutes (un homme et deux femmes ou une femme et deux hommes). Du point de vue analytique, un psychodrame avec un seul psychodramatiste est peu recommandé. Traitant des conflits qui, souvent, ont pris leur origine dans le contexte familial, il est indispensable de fournir au groupe d'enfants l'image du couple parental. Le nombre de psychodramatistes est donc peu nombreux puisque tous jouent à chaque scène. Dans le psychodrame de Moreno, le nombre d'égo-auxiliaires est plus élevé et c'est le sujet qui choisit les individus qui occuperont ces rôles, en laissant aux autres des rôles d'observateurs. De plus, Anzieu croit que la différence d'âge entre les psychodramatistes n'a pas un effet significatif sur le groupe.

Le psychodrame analytique conserve un nombre de participants plus restreint, entre un et quatre. Avec des adultes, ce nombre s'élève généralement jusqu'à huit. En comptabilisant les psychodramatistes et les enfants, un nombre de trois, quatre, cinq ou six participants est l'idéal. Selon Anzieu, un plus grand nombre ne permet généralement pas à tous d'être intégrés au jeu et crée forcément des spectateurs muets. Étant donné que le groupe d'enfants est peu nombreux, tous les enfants jouent ensemble. Avec des adultes, ceux-ci sont avertis dès le départ que seul quelques

membres joueront à chaque séance et que les autres seront spectateurs. Au niveau des psychodramatistes, les deux ou les trois sont souvent demandés pour jouer à chaque séance, surtout lorsqu'il s'agit d'un groupe d'enfants. Avec des adultes, un seul d'entre eux joue lors d'une séance. Dans un groupe d'enfants, d'adolescents ou d'adultes, les participants doivent être du même sexe et d'âge rapproché. Selon Anzieu, les problématiques psychologiques diffèrent en fonction de ces deux facteurs. Le fait d'intégrer dans un même groupe des participants de sexe différent ou d'écart d'âge trop élevé, risque de nuire à l'unité du groupe. Concernant l'âge, Anzieu formule à deux ans l'écart d'âge limite à respecter. Anzieu mentionne également dans *Le psychodrame analytique chez l'enfant et l'adolescent*, toute l'importance du quotient intellectuel et il précise que des enfants débiles combinés à des enfants d'intelligence normale, ne peuvent rester longtemps dans le groupe. D'ailleurs, auprès des enfants de niveau intellectuel normal, il accorde une importance au fait de distinguer les groupes à intelligence inférieure, égale ou supérieure à la moyenne.

De plus, le groupe peut être un groupe fermé, où les mêmes participants sont présents du début à la fin ou encore, il peut être ouvert, laissant place à de nouveaux participants à l'intérieur du groupe en cours de route. Anzieu rapporte dans *Le psychodrame analytique chez l'enfant et l'adolescent* qu'après avoir expérimenté les deux alternatives avec des enfants et des adultes, la formule du groupe ouvert est plus adaptée et fonctionnelle auprès des adultes.

F. Ladame et M. Perret-Catipovic (1998) dans *Jeu, fantasmes et réalités* rapportent, à partir de leurs expériences, que l'utilisation du psychodrame psychanalytique de groupe est une technique appropriée pour la clientèle enfant et celle à l'approche de la puberté, mais qu'elle présente un champ d'intérêt moins important chez les adolescents ou jeunes adultes. Pour ces derniers types de clientèle et toujours selon les mêmes auteurs, une psychothérapie psychanalytique de groupe est davantage recommandable lorsqu'un besoin d'une approche groupale est nécessaire.

L'effet de groupe

L'effet de groupe en psychodrame analytique représente un élément important de la dynamique des séances. Le fait de rassembler des enfants en groupe provoque une forme d'excitation sociale propice à l'intervention, alors qu'il n'en est pas toujours le cas en intervention individuelle. Au début du processus de groupe, chaque enfant représente une unité à l'intérieur du groupe hétérogène et chacun agit pour soi. Par la suite apparaissent différents phénomènes de groupe comme l'interaction, l'identification, la polarisation, la rivalité, la projection, le soutien mutuel, la fuite, l'universalisation, etc., ayant comme conséquence le passage du Surmoi infantile (les interdits parentaux intériorisés) au Surmoi social (le désir d'acceptation par le groupe). Ce passage dont Anzieu parle marque l'objectif à atteindre en intervention de groupe lorsque dans la vie réelle, il n'a pas été possible de le faire. Anzieu (1956) croit également que la réadaptation des sujets du groupe se voit complète lorsque le groupe interagit de façon régulière selon une unité fonctionnelle. Anzieu nomme

certaines effets de groupe qui ont été élaborés par d'autres auteurs, dont la *réduction à l'on* proposée par Lacan, l'*interférence* et la *résonance* décrites en 1952 par Lebovici, Diatkine et Kestemberg. La « réduction à l'on » de Lacan fait référence au fait pour chaque enfant de ne pas être le seul centre d'attention pour le thérapeute, créant une image de groupe où tous les enfants sont liés par des éléments communs. L'interférence rejoint le principe selon lequel l'expression d'un comportement perturbateur par l'un des membres du groupe provoquera la mobilisation de mécanismes de défense du groupe à l'endroit de cette attitude. Le principe de résonance fait plutôt référence aux affects communs ressentis par les membres du groupe, mais associés à divers événements de leur vécu personnel. La résonance représente en fait l'effet de groupe le plus important au niveau du psychodrame analytique. Envisagée non seulement du point de vue des affects mais également du symbolisme, l'action dramatique, symbolisée en cours de jeu, signifie pour chaque individu une variété de choses et ce, en fonction de leur vécu respectif. Ainsi, la composition d'un groupe se base sur le rassemblement de personnes pouvant entrer en résonance et utiliser le symbolisme à des fins de collaboration entre les membres du groupe. Anzieu croit qu'au moment où les membres du groupe entre en résonance, des processus inconscients émergent du groupe : une imago (bon ou mauvais père, mère idéale ou persécutrice) ou un fantasme originaire (de vie intra-utérine, de scène primitive, de castration, de séduction).

Anzieu mentionne également que le groupe en soi possède certaines caractéristiques qui favorisent les effets positifs de la dynamique des séances. Entre autres, le groupe reste mobile (Slavson, 1950), contrairement à n'importe quel

groupe social plus rigide où chaque rôle ou statut qu'occupe un individu est relativement fixe. Le groupe est aussi transitoire et donc, il permet au départ la réunion de personnes mal adaptées et ensuite, la dissolution de ces mêmes personnes une fois réadaptées et structurées en fonction de relations «imaginaires» entre les membres et entre ceux-ci et le groupe investi (Diatkine, 1954). Le groupe de psychodrame est un groupe ouvert où une liberté interrelationnelle est présente et où certaines de ces relations se verront significatives et thérapeutiques. Cette liberté se justifie par le fait que le groupe va se dissoudre éventuellement et que chaque individu continue d'appartenir à d'autres groupes sociaux ordinaires. Il est également préférable que les membres du groupe ne se connaissent pas déjà, afin que le groupe soit au départ le moins structuré possible. Toutefois, il ne faut pas croire que le groupe psychodramatique se voit un groupe artificiel puisqu'il y existe une réalité sociale semblable à celle d'une réunion d'amis ou une association, et son fonctionnement est régi par des règles claires et un écart entre les rôles des psychodramatistes versus ceux des enfants. Ce qui distingue par contre le groupe psychodramatique de tout autre groupe, c'est la façon dont le groupe est dirigé. De par son attitude, le psychodramatiste crée un espace de liberté favorisant les différentes structures interrelationnelles. C'est aussi en interprétant le sens de ces structures et en en prévenant la cristallisation défensive que le psychodramatiste mènera le groupe à bon port.

Les modes d'intervention psychodramatiques

En psychodrame analytique, le type d'intervention ou *le mode d'intervention du psychodramatiste* devient un élément important du processus de groupe. Ces interventions du psychodramatiste soutiennent et encouragent le déroulement du jeu dramatique. Le moment à l'intérieur d'une séance et aussi le choix de la séance en cours de processus ont une influence importante sur le type d'intervention choisi par le psychodramatiste. Au cours de la première séance, l'intervention générale du thérapeute porte sur trois aspects en particulier. D'abord, il s'interroge auprès du groupe d'enfants sur ce qui représente le motif de la consultation. Ensuite, il informe les enfants sur le psychodrame comme méthode d'intervention et les techniques qui y sont associées. Finalement, il soutient les enfants et les aide en posant des questions et en faisant des suggestions sur le choix d'un premier thème à jouer.

Contrairement à Moreno, qui lui, prépare les participants avec une période d'échauffement, en psychodrame analytique, le thérapeute cible la résistance qui rend plus difficile le choix d'un premier thème et il en fait l'interprétation. Une fois que le thème est choisi et que vient le temps de la préparation au jeu, l'intervention à prioriser est l'enquête. Celle-ci permet d'avoir plus de précision sur l'histoire et sur la façon qu'elle débute, qu'elle se termine, ce qu'il s'est passé avant. Elle permet d'avoir plus d'informations sur les différents personnages, leur sexe, leur âge, la relation entre chacun d'eux, etc. Cette période ressemble beaucoup à la passation d'une épreuve projective de type TAT où l'on questionne l'individu sur le contenu d'une histoire.

D'autres types d'interventions sont associés à cette période de l'élaboration du thème : *la constatation* et *l'interprétation*. La constatation fait surtout référence à un reflet et au fait d'exprimer verbalement et simplement notre compréhension d'une situation spécifique, comme de souligner la ressemblance d'un thème à un autre, le fait qu'un même thème soit choisi à plusieurs reprises, etc. Une constatation peut également être faite au sujet du comportement d'un enfant, comme son agitation ou le fait qu'il parle à voix basse.

L'interprétation verbale met plutôt l'accent sur le sens que prend un thème pour un enfant en fonction de ses conflits personnels. Elle permet de clarifier les éléments de la dynamique de groupe des enfants par rapport aux thérapeutes. Étant donné la similitude entre l'interprétation verbale et les techniques de psychanalyse, Lebovici, Diatkine et Kestenberg (1952) comparent le jeu psychodramatique au modèle du rêve et donc, à une représentation manifeste du contenu latent. Selon Anzieu (1956), cette façon de concevoir une scène est appropriée lorsque des résistances ou des modifications dans l'histoire sont présentes et directement reliées à un élément spécifique au groupe ou à la séance (ex : venue d'un nouveau sujet, absence d'un des thérapeutes, etc.). Le psychodramatiste fait des interprétations également au moment de la distribution des rôles. Il souligne les répétitions, les interversions de rôle et les renversements de rôle. Le thérapeute interprète également le rôle qu'occupe l'enfant, soit au niveau du transfert ou comme défense spécifique reliée au thème.

Au moment même du jeu, le psychodramatiste est amené à faire de nouvelles interventions. *L'incitation* est l'une d'entre elles. Elle consiste, par le psychodramatiste, à faire une première entrée de jeu, afin d'inciter les enfants à faire de même par la suite. En jouant spontanément et en toute liberté, le psychodramatiste envoie le message aux enfants qu'ils peuvent faire de même. De plus, initier un premier jeu de la part du psychodramatiste suggère aux enfants qu'il est permis de faire tout ce qu'ils veulent dans le jeu, ce qui enlève les éléments surmoïques de la relation des enfants vis-à-vis les thérapeutes. Le point de vue du psychodrame analytique est que l'incitation des psychodramatistes permet un réentraînement à la spontanéité, alors que Moreno, lui, ne s'intègre pas au jeu et favorise la spontanéité progressivement par des périodes d'échauffements et différents exercices de préparation. Un deuxième type d'intervention au moment du jeu est *la réassurance*. Le sentiment de liberté de jeu et de permissivité n'est pas seulement dû à l'incitation. Lorsqu'un enfant adopte un rôle plus difficile à assumer et que le psychodramatiste occupe le rôle de son allié ou toute personne étant de son parti, ce dernier va valoriser et confirmer l'enfant dans son rôle. Le psychodramatiste va même encourager l'enfant qui a spontanément suggéré l'adoption d'un comportement typique du rôle qu'il occupe, si et seulement si, c'est d'abord de l'enfant qu'est survenue l'idée. Il en est de même lorsqu'un enfant déroge à une règle de sa vie réelle en cours de jeu. Le psychodramatiste se joindra à lui et l'appuiera dans son rôle. Cette façon de réassurer l'enfant dans son rôle permet également une forme de déculpabilisation. Une troisième méthode d'intervention lors du jeu est *l'intervention par le rôle*. Celle-ci rejoint davantage le fonctionnement du psychodrame de Moreno, qui est de rejouer des événements pathogènes du vécu personnel de l'enfant, à

l'origine de son problème. Une fois que l'enfant en prend conscience, lui présenter d'autres réponses comportementales de son entourage, lui permet ainsi de développer de nouvelles attitudes et par le fait même, de nouveaux rôles. En intervenant par le rôle, le psychodramatiste peut choisir de ne pas jouer le rôle qui lui a été attribué, de la façon dont il se doit d'être joué. Il peut choisir de représenter le rôle attribué de façon à ce que cela reflète le plus possible la réalité, de sorte que l'enfant y adopte de nouveaux rôles plus appropriés. Il pourrait également être pertinent de provoquer des réactions chez les enfants, par exemple, prévoir l'absence d'un des psychodramatistes afin de créer une réaction de transfert, celle-ci permettant l'avancement du processus pour un enfant préalablement ciblé ou encore, cesser soudainement le jeu si celui-ci sert de défense ou «d'acting-out» pour un enfant. Les techniques de Moreno telles que le miroir et l'interversion des rôles, sont des exemples de méthodes d'intervention par le rôle utilisées en psychodrame analytique.

Une autre méthode d'intervention s'ajoute en psychodrame analytique, lors de la représentation de scènes. Il s'agit de *l'interprétation verbale jouée*. Ce type d'intervention ressemble beaucoup à la psychanalyse classique, mais s'intègre au fil du jeu. Le psychodramatiste interprète verbalement, tout en jouant le rôle qui lui a été attribué, les défenses, les pulsions ou encore, le transfert de l'enfant. Il peut le verbaliser à partir du personnage qu'il incarne ou le dire à voix basse en *a parte*, comme il pourrait le verbaliser ouvertement à un public imaginaire. L'important, c'est que l'interprétation porte sur les comportements de l'enfant dans l'ici et maintenant, comme dans le cas d'un rire, d'un geste agressif, de l'évitement d'un thème, etc. La cinquième et dernière méthode d'intervention en cours de jeu est *la*

compréhension symbolique. Dans le psychodrame analytique, les conflits avec lesquels les enfants sont aux prises sont souvent représentés par des symboles, par exemple la masturbation qui s'exprime au travers de la consommation de cigarette, l'angoisse de castration qui est soulignée par une amputation. Dans ce genre de cas, il serait maladroit d'en faire une interprétation verbale, au risque de freiner la spontanéité de l'enfant, voire même le couper du jeu entamé. Il pourrait être pertinent d'interpréter le sens clair de ce symbole, mais en l'attribuant au vécu d'une personne autre. Par ailleurs, il semble préférable que l'utilisation du symbole au travers du jeu dramatique se réduise à la compréhension clinique par le psychodramatiste, en y exploitant le sens dans le jeu sans toutefois le verbaliser à l'enfant.

Au moment de la fin de la séance, *la constatation* et *l'interprétation* décrites plus haut sont les méthodes d'intervention de choix. Le psychodramatiste peut faire un retour sur le jeu en soulignant les différences entre le thème choisi et l'histoire qui a finalement été jouée. Il peut faire des liens entre la représentation et le vécu personnel des enfants ainsi que leur transfert. Cependant, l'interprétation verbale en fin de chaque séance peut devenir source d'anxiété chez les enfants, surtout que son aspect verbal amène les enfants dans une autre direction que celle du jeu initialement imposée par le thérapeute. De ce fait, il est préférable que l'interprétation soit verbalisée en cours de jeu.

Alors que le psychodrame psychanalytique a été approfondi et plus spécifiquement selon le modèle de Anzieu, vient le moment de compléter avec certains concepts importants qui n'ont pas été abordés de façon explicite.

2.4 D'AUTRES CONCEPTS IMPORTANTS

Certains concepts n'ont jusqu'ici pas encore été développés. Lors d'une recension d'écrits, il est à mon avis essentiel d'élaborer le plus possible sur la totalité des éléments étant en lien avec le sujet traité. Jusqu'à présent, le travail porte plus spécifiquement sur les modèles psychodramatiques de Moreno et de Anzieu, mais il m'apparaît important d'introduire quelques notions supplémentaires étant tout de même en lien avec les précédents auteurs, mais en y ajoutant à quelques occasions l'opinion d'autres auteurs. Les éléments qui suivent représentent des concepts non négligeables que l'on retrouve en psychodrame et qui permettent d'avoir une vision et une compréhension globale plus poussées de cette méthode d'intervention.

2.4.1 Les résistances

La résistance est un terme que l'on retrouve dans le psychodrame, qu'il soit morérien ou psychanalytique. Bien que bon nombre d'auteurs en parlent lorsqu'ils font référence au psychodrame, certains y voient des distinctions. Plus précisément, les points de vue de Moreno, Freud, Schützenberger-Ancelin, Anzieu, Robinson, Leutz et Diatkine, concernant le concept de résistance, seront rapportés.

Moreno par exemple, dans sa compréhension de la résistance, en distingue deux types : la résistance intra-psychique et la résistance extra-psychique. La résistance intra-psychique d'origine freudienne se trouve dans la relation client-analyste et elle est négative, alors que la résistance extra-psychique s'exprime en

psychodrame par l'intervention d'un auxiliaire qui place le sujet dans une situation spécifique et ayant pour but de l'entraîner à faire face à cette situation. Cela fait référence à la technique de l'entraînement au rôle du psychodrame morénien. Du point de vue de Moreno (1987), la résistance devient un aspect positif et permet à l'individu de développer un comportement nouveau.

Dans *Précis de psychodrame*, Anne Schützenberger-Ancelin, définit les résistances en psychanalyse, comme faisant référence aux gestes ou paroles du client ne permettant pas l'accès à l'inconscient.

Dans *Le psychodrame analytique chez l'enfant*, Anzieu souligne que les résistances en psychodrame occupent une fonction bien moins néfaste qu'en analyse individuelle. Au travers du jeu dramatique et en présence du groupe, le sujet se trouve confronté à certaines résistances, mais est tout de même dans l'obligation de se positionner par rapport à celles-ci. L'action par le jeu des résistances à l'opposé de leurs interprétations verbales, ainsi que la présence et l'attitude des autres participants du groupe, permettent généralement de venir à bout des résistances.

Toujours selon Anzieu (1994), il existe un type particulier de résistances en psychodrame, ne permettant pas l'accès à la spontanéité symbolique des enfants. Il est appelé : le jeu dans le jeu. Un exemple de cette résistance est le choix par les enfants d'un thème tel, une pièce de théâtre ou un spectacle de cirque. Ce type de thème représente de façon inconsciente la résistance des enfants à divulguer leurs conflits personnels. Par ailleurs, un groupe d'enfants pourrait choisir le thème de la

visite chez le psychologue, les rôles de chacun des enfants et psychodramatistes étant respectivement gardés. Le choix de ce thème a pour conséquence de se rattacher à la réalité consciente, sans laisser place à l'imaginaire symbolique. En effet, les enfants tenteront de jouer la scène telle qu'elle est dans la réalité, mais ne développeront pas la spontanéité nécessaire pour accéder à l'inconscient.

Anzieu décrit un autre type de résistance, *l'acting out* ou *passage à l'acte*. Moreno et Slavson emploient ce terme différemment de la psychanalyse. Pour ces auteurs, l'acting out représente une forme d'abréaction, par l'expulsion complète des émotions, alors qu'en psychanalyse, le passage à l'acte fait davantage référence au fait de réagir en tentant de résoudre une situation, autrement que par la parole. Par exemple, un enfant qui éprouve des sentiments hostiles à l'égard d'un psychodramatiste, le frappe ou encore, brise quelque chose qui lui appartient. Anzieu semble croire que ce type de résistances se doit d'être interprété dès l'instant que cela se produit. Lorsqu'un enfant enfreint la règle d'une telle façon, le jeu doit être arrêté et la règle, rappelée.

Dans *Psychodrame et psychanalyse* de Bernard Robinson (1998), ainsi que dans *Mettre sa vie en scène, le psychodrame* de Grete-Anna Leutz (1985), les auteurs parlent d'un autre type de résistance, celui de la résistance de transfert. Selon Freud, ces résistances font référence à la répétition de scénarios infantiles, bien que ce dernier préfère parler de remémoration plutôt que de répétition, faisant allusion davantage à l'inconscient qu'à la pulsion. Ces résistances sont en quelque sorte un moyen de résister au dispositif de groupe et du jeu, ne permettant pas le

commencement d'une représentation scénique. Ces résistances peuvent être de type : le jeu est inutile, le groupe n'est pas bon, les psychodramatistes ont une mauvaise attitude ou encore, ils ne comprennent rien. Ainsi, la présence des membres du groupe et des psychodramatistes en fonction des aspects transférentiels dans le groupe, peut avoir un impact sur l'avancement de la thérapie et empêcher le sujet d'entrer dans le jeu. Grete-Anna Leutz (1985) mentionne que le transfert peut parfois jouer un rôle de résistance, mais aussi un rôle thérapeutique. Il semble que les résistances se produisent très peu au moment du jeu. Il existe plusieurs particularités fondamentales du jeu, mais il serait long de s'y attarder. Cependant, il devient évident que le jeu vient grandement en aide en permettant un accès plus aisé à l'inconscient. Le lien qui existe entre le jeu et la spontanéité confirme l'idée selon laquelle, le jeu donne accès plus facilement à l'inconscient. Ainsi, lors d'une représentation scénique, l'accès à l'inconscient permet au sujet des prises de conscience plus claires. Grete-Anna Leutz dans *Mettre sa vie en scène, le psychodrame* (1985), rapporte une citation de Freud au sujet des résistances :

L'inconscient, c'est-à-dire le « refoulé », n'oppose aux efforts du traitement aucune résistance; il cherche, au contraire, à secouer la pression qu'il subit, à se frayer le chemin vers la conscience ou à se décharger par une action réelle. La résistance qui se manifeste au cours du traitement a pour source les mêmes couches et systèmes supérieurs de la vie psychique que ceux et celles qui, précédemment, avaient déterminé le refoulement. (p.67)

Suite à cette citation de Freud, Grete-Anna Leutz (1985) constate qu'il est possible qu'en psychodrame, le jeu scénique spontané représente *la décharge d'action réelle* et à la fois un geste transférentiel, ce qui expliquerait la facilité

d'accès aux éléments inconscients. Voici le point de vue de Diatkine (1954) au sujet des résistances :

Il est remarquable de voir la constance des thèmes dramatiques correspondant à des fantasmes inconscients déterminés par l'évolution de chaque sujet. Il existe un petit nombre de situations conflictuelles que chacun a vécues et qui sont communes à tous. Le Moi de chaque sujet organise à propos de ces situations des défenses qui lui permettent de ne pas aller trop loin dans le déroulement dramatique et d'éviter ainsi une anxiété trop vite, pouvant déclencher de véritables réactions catastrophiques. (p. 667)

Bien que la notion de « résistances » ait en partie et pour une majorité des auteurs une connotation négative, c'est-à-dire qu'elles ralentissent l'accès aux éléments inconscients, celles-ci permettent pour le moins d'identifier les zones d'inconfort des individus ou encore, leurs conflits internes. Pour Moreno, il est possible de croire que cela lui donne une ligne directrice quant à l'orientation donnée à une séance de psychodrame.

2.4.2 Le transfert

Un autre concept important est le transfert. Celui-ci sera élaboré selon la perspective de Moreno, Freud, Lagache, Anzieu, P. Garnier & S. Bonnot-Matheron et G. Lemoine.

La définition du transfert ainsi que l'importance qui lui est accordé en psychodrame diffèrent selon le point de vue des divers auteurs. Selon Freud, le transfert représente « une projection inconsciente d'expériences imaginaires

(passées) sur la personne du médecin » (F.S., p. 164). Pour Moreno, le transfert provient entre autres de la passivité de l'analyste et apparaît surtout dans un contexte d'intervention individuelle qui permet l'émergence du contenu imaginaire. Moreno croit que dès l'instant où le sujet se trouve en présence d'individus de sa vie réelle ou d'auxiliaires occupant ces rôles, le transfert a tendance à disparaître et à laisser place à des relations interpersonnelles spécifiques à chaque individu. C'est ce processus que Moreno nomme *télé* et qui fait référence à *un sentiment réciproque* du thérapeute envers le client, et vice versa. Cette relation que Moreno définit « d'actuelle » entre deux personnes réelles, est à la base de la relation thérapeutique en psychodrame. Cette croyance de Moreno, la psychanalyse s'y objecte radicalement.

Selon Lagache (1952), la psychanalyse individuelle explique le transfert comme la répétition de conflits non résolus dans l'histoire antérieure de la personne. Ainsi, les aspects transférentiels en psychanalyse permettent de revivre des situations antérieures qui avaient, à ce moment, été perturbantes et ainsi, donne la possibilité de mieux adapter le comportement par de nouvelles réponses. En psychodrame analytique, la notion de transfert se voit légèrement distincte, de par l'effet du groupe et la multiplicité des psychodramatistes. En effet, la présence de plusieurs thérapeutes crée une dilution du transfert. Dilution, du fait que le transfert de l'enfant est dirigé de façon globale vers les psychodramatistes, mais aussi qu'il est réparti sur chacun d'eux. Anzieu (1994) écrit :

De temporel le déploiement du transfert devient plus spatial, au lieu que les phases se succèdent sur un même analyste elles peuvent concerner simultanément plusieurs psychodramatistes. La présence de

psychodramatistes des deux sexes suggère l'image du couple parental et des thèmes plus ou moins symboliquement empruntés à la vie familiale. Elle déclenche également le clivage du transfert, les sentiments positifs se concentrant sur un psychodramatiste, les sentiments hostiles étant réservés à un autre... (p. 146)

De plus, la multiplicité des enfants permet une dilution supplémentaire du transfert, car une partie des demandes de chaque enfant est dirigée à l'endroit d'autres enfants, au lieu des adultes. C'est que certains appellent le transfert latéral ou d'autres l'identification. Ainsi, le transfert à l'égard des psychodramatistes n'est pas aussi facilement percevable qu'en psychanalyse. P. Garnier et S. Bonnot-Matheron (1981) dans *Le psychodrame : une psychothérapie analytique*, mentionnent que le transfert, tel que décrit par la psychanalyse, est plutôt rare chez les membres du groupe et qu'il faudrait parler davantage d'identification. Selon ces mêmes auteurs, le transfert sur les membres du groupe diffère de celui dirigé vers les psychodramatistes, en raison de la position et du rôle qu'occupent chacun d'eux. Les auteurs ajoutent que seul le transfert à l'endroit des thérapeutes se voit efficace. Garnier et Bonnot-Matheron (1981) approuvent les dires de G. Lemoine et ajoutent:

...qu'il le veuille ou non, le participant répond et permet la circulation du désir; les participants sont dans le groupe en état de demande alors que le psychodramatiste ne demande rien et ne répond pas à la demande, se situant «au lieu du manque». (p. 47)

En psychodrame, les demandes de l'enfant sont plus rapidement comblées, demandes de tout ordre telles être aimé, être accepté ou encore être compris. La raison de cette rapidité de réponse provient en fait de cette multiplicité des thérapeutes, mais aussi de l'aspect ludique étant souvent dès le départ source de

satisfaction chez les enfants. Ainsi, l'enfant en psychodrame, contrairement à la psychanalyse, se trouve moins souvent en situation de frustration, voire même de régression. De plus, la satisfaction immédiate que procurent en général le psychodrame et la multiplicité des thérapeutes, diminue le niveau de pression pour chaque psychodramatiste. Pression qui, en psychanalyse, est causée par le nombre de demandes élevé du sujet et qui donne souvent lieu à la «non-réponse», provoquant ainsi le processus régressif chez le client.

Chez certains enfants ou adolescents, les effets du transfert viennent rapidement nuire à leur intérêt de poursuivre la thérapie. Lorsque apparaissent des éléments transférentiels importants, il émerge souvent une anxiété et de fortes réactions. Ainsi, certains sujets quittent la thérapie. En psychodrame, l'atténuation des effets de transfert représente donc un élément positif permettant la poursuite du traitement. Anzieu ajoute :

Le transfert, dans le psychodrame analytique, est incontestable; il y prend des formes particulières, mais il n'est plus le ressort central de la psychothérapie : d'autres phénomènes comme la prise de rôle et la catharsis prennent une importance égale. La fluidité du transfert, sa mobilité spatiale sur les divers protagonistes expliquent les effets thérapeutiques assez rapides obtenus par le psychodrame, et aussi le fait que ces effets se limitent principalement à des remaniements des systèmes d'identifications et de projections de sujets. (Anzieu, 1994, p. 149)

Anzieu (1956) croit que le transfert peut se manifester de différentes façons, par exemple, un enfant qui parle seulement au moment où le thérapeute qui s'adresse au groupe est celui vers qui le transfert positif est dirigé, un enfant qui donne un rôle

d'agressif au thérapeute préféré et un rôle de gentil au thérapeute craint afin d'éviter un danger imaginaire. Le transfert négatif vers un thérapeute peut également être déplacé vers un des membres du groupe si la culpabilité ou l'agressivité sont trop envahissantes. Bien que la notion de transfert occupe une moins grande importance en psychodrame de groupe qu'en thérapie individuelle selon Anzieu, il n'en reste pas moins qu'elle permet de donner un certain sens au groupe. Cependant, pour lui, il ne s'agit pas de l'unique ressort du psychodrame.

2.4.3 Le contre-transfert

Il est impossible d'aborder le concept de transfert, sans également aborder celui du contre-transfert. C'est d'après A. Schützenberger-Ancelin, Anzieu, Grotjahn, Widlöcher et R. Kaës que ce dernier concept est plus clairement rapporté.

A. Schützenberger-Ancelin définit le contre-transfert comme suit : «réaction (consciente ou inconsciente) du thérapeute au transfert du «client» sur lui. Il doit être analysé, exprimé (ailleurs) et contrôlé (en séance).» (Schützenberger-Ancelin, 1970, p.178)

Anzieu distingue deux catégories de contre-transfert : les réactions inconscientes du thérapeute face au transfert du client sur lui, ainsi que le comportement et la réponse du thérapeute au processus analytique. Cette deuxième catégorie est essentielle. Elle représente les émotions ressenties par le thérapeute et ses interventions face à l'attitude du client, comme un outil important à la thérapie

analytique. Toutefois, le contre-transfert tel que décrit dans la première catégorie prend sa source généralement dans les problèmes personnels du thérapeute, ceux-ci n'étant pas entièrement résolus. À ce sujet, il est fréquent qu'en intervention auprès d'un groupe d'enfants, des thèmes reliés à la vie familiale soient représentés. Un thérapeute qui, selon son histoire familiale antérieure, est aux prises avec des conflits personnels non résolus, peut inconsciemment projeter dans le groupe ses propres difficultés. La deuxième catégorie de contre-transfert que Anzieu caractérise de moteur à l'intervention, a été étudiée par Grotjahn en 1953. Le point de vue de ce dernier est rapporté par Anzieu (1994) :

Selon lui, le fait que le groupe constitue un tout pèse sur la spontanéité et la liberté du psychothérapeute; ce dernier est en face d'une galerie de miroirs qui lui renvoient son image déformée en tous sens; l'hostilité est ainsi plus difficile à supporter de la part d'un groupe que d'un sujet unique, car le psychothérapeute se sent dévalorisé; il a l'impression d'être entouré de voyeurs qui observent ses réactions les plus intimes. (p. 151)

Suite à cette déclaration, Anzieu propose l'hypothèse selon laquelle il est nécessaire de posséder des traits exhibitionnistes chez le thérapeute, facilitant ainsi l'acceptation du regard voyeur du groupe. En effet, le psychodramatiste doit avoir une certaine aisance au fait d'être vu en train de jouer une multitude de rôles devant un groupe. Par le fait même, Widlöcher (1962) souligne qu'un bon psychodramatiste se doit d'assumer un éventail de rôles très large et avec le plus de spontanéité possible, lui permettant de ne pas dévoiler ses difficultés ou ses résistances qu'il pourrait éprouver face à un rôle auquel il n'est pas suffisamment à l'aise. De plus, un psychodramatiste qui démontre des difficultés à adopter un rôle particulier risque d'y

projeter ses propres conflits mais aussi, crée chez les enfants un partage des rôles des thérapeutes en fonction de l'aisance de l'un à jouer tel rôle et de la difficulté de l'autre à occuper ce même rôle. Widlöcher (1962) écrit à ce sujet:

Il est très dangereux que les enfants établissent, en raison du jeu même des adultes, un répertoire approprié à tel ou tel psychodramatiste. Le choix transférentiel du rôle risque alors d'être masqué par un choix «réaliste» des mérites dramatiques du thérapeute, et surtout une telle limitation des rôles spécialisant les psychodramatistes réintroduit dans le psychodrame la perspective d'une tâche d'improvisation dramatique ayant sa propre fin en soi. (p. 131)

Il existe une troisième forme de contre-transfert et celle-ci concerne les réactions personnelles des psychodramatistes les uns envers les autres. Ce type de contre-transfert est aussi appelé intertransfert. R. Kaës (1999) l'explique comme étant des phénomènes psychiques inconscients se produisant dans la dynamique des thérapeutes. Lorsque le groupe se trouve bloqué à un point particulier et que le processus d'évolution n'avance plus, il est de l'intérêt des thérapeutes de porter attention et de prendre conscience de ce qui est présent dans leur dynamique, ceci permettant de mieux comprendre ce qui empêche le groupe d'évoluer. Un thérapeute peut se sentir en sécurité de travailler avec un thérapeute plutôt qu'un autre. Il peut également se sentir en rivalité avec son partenaire de travail ou avoir besoin de contrôler davantage la séance. Un processus de séduction peut également être présent dans le couple et avoir un effet inconscient sur le jeu psychodramatique des thérapeutes. Cette dynamique dans le couple de thérapeutes a un impact inconscient sur le processus de groupe. Il devient donc essentiel que le couple soit conscient des effets que peut entraîner leur dynamique sur le groupe. Dans le cas où des

thérapeutes ne portent pas attention au phénomène d'intertransfert et donc à la dynamique de couple qu'ils véhiculent à l'intérieur du groupe, des blocages à répétition peuvent se produire dans le groupe d'enfants et peuvent être faussement attribués à des phénomènes appartenant aux enfants eux-mêmes.

2.5 LES BUTS ET RESSORTS DU PSYCHODRAME

Les notions de buts et de ressorts en psychodrame sont élaborées par plusieurs auteurs et diffèrent considérablement selon le point de vue de chacun. Il m'apparaît encore une fois sensé d'inclure ces notions dans ce présent travail et de les approfondir selon les diverses opinions. Cela, encore une fois, permet au lecteur d'acquérir une meilleure compréhension du psychodrame selon que celui-ci est abordé par un auteur en fonction d'une approche théorique ou d'un autre auteur avec une approche différente. C'est selon les points de vue de Moreno, Chaurang & Sacco, Jeammet & Kestemberg, Lebovici, Diatkine, Widlöcher, Anzieu et les Lemoine qu'il en sera question. Il est d'ailleurs intéressant de constater à quel point l'approche théorique de chacun des auteurs influence le sens donné au psychodrame comme méthode d'intervention.

Selon Moreno, alors que le but de la psychanalyse est de parvenir à *l'analyse totale*, le but du psychodrame est la *production totale de vie*. Dans *Psychothérapie de groupe et psychodrame* (1987), il parle de la thérapie psychodramatique comme suit :

Elle essaie de pourvoir le patient de plus de réalité que la lutte pour la vie ne lui en a donné jusqu'alors. Son but est une plénitude de réalité. Cette richesse d'expérience vécue et vivante aide le patient à élargir constamment ses contrôles et sa maîtrise de soi et du monde, par l'événement vécu et l'exercice et non par l'analyse. (p. 179)

Chaurang et Sacco (1995), pour leur part, décrivent comme suit leur compréhension du point de vue de Moreno concernant le but du psychodrame:

Moreno pense que le sujet se construit à partir de rôles qu'il prend ou qui lui sont donnés dans une interaction avec l'environnement. Pour lui, la psychopathologie est liée à «l'emprisonnement» par des rôles inconscients ou conflictuels. Le psychodrame a pour but de les dépister et de s'en délivrer. (p.64)

En psychodrame psychanalytique, le psychodramatiste, reste comme dans la cure classique, astreint à la règle d'abstinence. Le but thérapeutique proposé sera la découverte des conflits et la constatation des possibilités de réalisations nouvelles. Jeammet et Kestemberg (1983) ont dit :

...quels que soient les aménagements techniques spécifiques au psychodrame et qui par bien des points paraissent aux antipodes de ceux de la cure classique, l'objectif du psychodrame psychanalytique reste celui du processus psychanalytique : créer les conditions d'établissement d'un investissement tolérable qui puisse conduire à l'élaboration d'un véritable transfert, c'est-à-dire à la répétition dans la relation des investissements liés aux imagos parentales différenciées, à la reconnaissance de la réalité psychique interne, à la reconstruction de l'histoire infantile rétablissant un lien entre le présent et l'histoire du sujet. (p. 20)

Les auteurs ne s'entendent pas tous sur ce que représente les ressorts thérapeutiques du psychodrame. Lebovici, Widlöcher, Anzieu, Moreno, les Lemoine, chacun d'eux ont une opinion qui diffère des autres concernant la valeur thérapeutique du psychodrame.

Pour Moreno, il est possible de résumer la valeur ultime du psychodrame par le concept suivant : la catharsis d'intégration. Ce concept a été clairement défini plus tôt dans ce présent travail. Il est donc inutile de l'élaborer davantage.

Poursuivons avec le point de vue de Anzieu. Ce dernier stipule que Moreno trouve l'efficacité du psychodrame dans *l'acting out* ou encore, ce qu'il appelle *une simple abréaction*. Il souligne par le fait même que Lebovici et Diatkine (1954), quant à eux, accordent davantage d'importance à l'expression verbale du sujet et à la prise de conscience de ses conflits personnels comme ressort principal du psychodrame. Ce concept est aussi nommé : l'efficacité de l'interprétation. Selon la perspective de Anzieu (1956), il est essentiel de conserver l'expression dramatique de Moreno, mais en y intégrant une compréhension et un usage se rapprochant de la psychanalyse. Pour Anzieu (1956), « l'efficacité du psychodrame est une efficacité symbolique » (p. 96). Ce sont les psychanalystes d'enfants qui ont utilisé ces termes pour la première fois, distinguant ainsi la psychanalyse d'enfants à celle des adultes, grâce à cette particularité symbolique. Étant donné l'impossibilité des enfants à verbaliser l'entièreté de leurs idées et de le faire selon un langage qui est réfléchi, ceux-ci retrouvent cette possibilité d'expression au travers de la symbolique du jeu spontané. Le travail du psychodramatiste consiste ensuite, au travers de ce même langage symbolique et grâce aux différents jeux de rôles, à mettre à jour et rendre concret la signification de la symbolique afin que le sujet en prenne conscience et se délivre de ses conflits inconscients en développant de nouveaux rôles et une nouvelle attitude. Anzieu (1956) écrit :

De même, c'est symboliquement que le psychodrame fait revivre et symboliquement qu'il répare... Au lieu d'être reconstruit par l'analyse en même temps que partiellement revécu dans le transfert, le drame intérieur du sujet est représenté à l'extérieur, dans un espace peuplé de personnages qui tôt ou tard symbolisent la situation interindividuelle à l'origine du conflit. La dynamique des séances de psychodrame aboutit bien à une reconstitution des origines de la perturbation émotionnelle

qui a déclenché l'inadaptation, reconstitution qui dénoue la situation. En cela, le psychodrame est profondément conforme à la démarche psychanalytique. Mais cette reconstitution est symbolique et la délivrance est en conséquence cathartique. C'est pourquoi les interventions des psychodramatistes et en particulier leurs interprétations ne sortent pas de l'ici et du maintenant. (p. 100)

D'une certaine façon, une séance de psychodrame est souvent à l'image de l'histoire personnelle du sujet. Ce qui résulte des conflits personnels de celui-ci est exprimé d'un point de vue interpersonnel et au travers du jeu dramatique. Anzieu y observe donc une forme de délivrance cathartique. C'est ce qui permet de conclure, selon Anzieu, que la dramatisation représente « un mode de communication spontané et efficace » (Id. p.101)

Les Lemoine (1972), quant eux, expliquent leur perception du psychodrame comme suit :

Nous n'accordons pas grande vertu à l'effet cathartique en dehors du théâtre. Nous allons jusqu'à dire que cette sorte d'effet est un obstacle à l'analyse en psychodrame. Nous favorisons au contraire les scènes banales, les souvenirs quelconques, le rappel de conversations apparemment anodines, la représentation d'une vie quotidienne sans éclat, où pourtant l'étrangeté, la gêne, le grain de sable brusquement révélés apparaissent énormes sur ce fond de grisaille (alors que le drame les subtilise). (p.73)

Pour Gennie et Paul Lemoine (1972), l'interprétation dans le jeu demeure un aspect à éviter. Cela va dans le sens contraire des points de vue de Anzieu et Lebovici. Pour Anzieu, l'interprétation est souvent jouée lors des jeux de rôle, alors

que pour Lebovici, elle représente le ressort principal du psychodrame. Ce qui intéresse surtout les Lemoine, c'est la notion d'identification dans le groupe. L'identification est le moteur qui tient le groupe en vie puisque chaque participant est vu des autres participants. Pour eux, l'identification est une forme d'amour.

En parallèle à cela, ils croient que les psychodramatistes n'entrent pas dans *le circuit libidinal du groupe*, ce qui explique le fait que le principe d'identification ne se fait qu'entre les membres du groupe et non pas envers les thérapeutes. Le regard des thérapeutes devient donc très important auprès du groupe. Ils ne doivent pas porter un intérêt particulier auprès d'un sujet, ils regardent ailleurs ou pourrait-on dire, ils regardent au-delà du jeu. La présence des thérapeutes joue davantage au niveau du transfert des sujets sur eux, plutôt qu'à l'identification ou encore, à l'idéalisation. Selon Robinson (1998), la pensée des Lemoine est la suivante: «L'efficace du psychodrame n'est finalement pas le transfert, qui a pour eux une fonction vague, c'est plutôt l'identification latérale qui permet à chaque membre du groupe d'être le thérapeute de l'autre.» (p. 67).

En ce qui concerne Lebovici, sa conception du psychodrame se rapproche davantage des techniques et de la théorie de la psychanalyse individuelle. D'après cet auteur, le concept principal recherché est le transfert, mais il est difficile de le concevoir dans le groupe. Pour lui, une séance de groupe exige le maniement de plusieurs transferts individuels et non pas un transfert ou une dynamique de groupe. La conception de Lebovici stipule que l'interprétation est essentielle en psychodrame et qu'elle résulte de la prise en considération du transfert et donc de la

compréhension de celui-ci et de la verbalisation de son sens réel au cours des séances. Les notions de communication symbolique et d'effet cathartique du jeu dramatique, telles que Anzieu les conçoit, sont mises de côté.

Le point de vue de Widlöcher (1962) rejoint en partie celui d'autres auteurs. Il résume en trois points les ressorts de psychodrame : 1) les effets de la catharsis et de la symbolisation dans le jeu dramatique, 2) les effets de groupe, 3) les effets individuels et de transfert. Concernant les effets de la catharsis et de la symbolisation, Widlöcher attribue au choix du thème d'une séance une signification particulière et ajoute que cette réalisation fait preuve d'une efficacité thérapeutique. En jouant des thèmes reliés à leur situation familiale, les enfants découvrent qu'ils ne sont pas les seuls à être impliqués dans ce type de situation. Le jeu dramatique en groupe universalise les conflits personnels de chacun des enfants. C'est également au cours de la représentation symbolique d'un thème et du jeu de rôle que l'enfant libère des émotions étant en lien avec ses propres conflits. Toutefois, Widlöcher qualifie la catharsis comme «an-historique», c'est-à-dire que l'expression d'un affect n'est pas nécessairement en lien direct avec un événement antérieur du vécu de l'enfant, bien qu'elle soit efficace et pertinente dans le développement de la dynamique interne de l'enfant (ex : un enfant inhibé qui joue le rôle d'un enfant violent). Pour Widlöcher, l'effet cathartique du psychodrame se voit efficace et il réside dans la richesse de la représentation symbolique et dans l'intensité des affects exprimés.

Le deuxième ressort du psychodrame et qui fait référence à l'effet de groupe, porte sur plusieurs points dont entre autres les effets thérapeutiques positifs tels, que

la dilution du transfert et la prise de conscience d'idéaux sociaux. Des effets thérapeutiques négatifs proviennent également du dispositif groupal, tels que la difficulté à proposer des thèmes, des tensions ou des réactions intenses aux thèmes joués, des conflits entre les enfants ou encore, des résistances.

Les effets thérapeutiques individuels que Widlöcher qualifie de troisième ressort au psychodrame font référence aux prises de conscience au travers de l'improvisation dramatique, à la restructuration de la personnalité et aux effets de transfert en lien avec le contre-transfert du thérapeute.

2.6 LES INDICATIONS, LES CONTRE-INDICATIONS ET LES DIFFICULTÉS

Plusieurs expériences psychodramatiques ont été réalisées au fil des années. Lebovici, dans ses premières années, a vite constaté que les enfants au-dessus de 10 ans bénéficiaient davantage d'une intervention de type psychodrame et qu'elle représentait le meilleur moyen d'expression. Il précise également que les problématiques de « sentiments d'abandon et les états d'émotivité avec inhibition; tics, bégaiement, énurésie, réactions antisociales bénignes, débilité » (J. Moreau-Dreyfus & S. Lebovici, 1947, p. 26), représentent les indications positives au psychodrame de groupe. Par ailleurs, Lebovici considère que « les grands inhibés, les comportements pervers ou sadiques, les grands instables » (id. p. 26) en sont les contre-indications. Lebovici insiste également sur les bienfaits du psychodrame de groupe avec des névrosés adultes. Des ouvrages portant sur le psychodrame, dont ceux de Amar et al. (1988) ainsi que Kestenberg et Jeammet (1987), mentionnent certaines contre-indications communes, celles-ci faisant référence entre autres à des pathologies de type paranoïa, perversion et mélancolie. Selon F. Ladame et M. Perret-Catipovic (1998), la contre-indication spécifique au psychodrame avec des adolescents porte sur les cas d'épisodes psychotiques aigus accompagnés d'un état confusionnel.

Par le fait même, dans l'Encyclopaedia Universalis (1978), D. Widlöcher se positionne en soulignant les bienfaits du jeu dramatique chez les adolescents de 13 à 16 ans, peu importe la structure de personnalité et le niveau de pathologie. Par la suite, il insistera davantage sur le type de pathologie dont il faut tenir compte et B.

Robinson dans *Psychodrame et psychanalyse* (1998), élabore le point de vue de Widlöcher. Selon lui, pour les individus dont la personnalité est profondément atteinte et où ces derniers sont retirés de la socialisation par de longues hospitalisations par exemple, l'effet de groupe a une importance capitale et suffit peut-être comme impact positif à faire sortir de l'isolement. Toutefois, la nécessité de l'improvisation dramatique est questionnée. Ce même auteur souligne qu'avec des organisations pathologiques sévères de type psychoses ou états névrotiques aigus, un psychodrame analytique est suggéré comme traitement mais sur une base individuelle puisque l'effet du groupe est ici remplacé par l'effet de transfert occupant une plus grande importance. En fait, l'indication du psychodrame de groupe auprès de psychotiques demeure questionnant et plusieurs auteurs sauraient argumenter dans un sens comme dans l'autre à ce sujet. Dans le cas de problématiques chez l'enfant, le psychodrame psychanalytique de groupe est recommandé dans les cas plus légers de type conflits familiaux ou crises au niveau du développement. Robinson (1998) poursuit en parlant du psychodrame avec un groupe d'enfants: «Les effets combinés de l'improvisation dramatique, de la relation thérapeutique et du groupe permettent de se rendre compte dans quels mythes chacun se trouve engagé malgré lui et de s'y situer de façon renouvelée.» (p. 60)

Alors que Widlöcher vante les mérites du psychodrame auprès de jeunes enfants, l'*Encyclopaedia Universalis* (1978) cite ceci :

Le psychodrame s'applique enfin -celui de type morénien en particulier- à de nombreuses situations de conflits qui ne s'accompagnent d'aucune organisation pathologique nette : conflits familiaux, scolaires, conjugaux ou sociaux. La technique psychodramatique la plus proche

des enseignements de Moreno s'applique donc plutôt aux formes pathologiques les plus graves et aux difficultés psychologiques les plus banales, tandis que les techniques d'inspiration psychanalytiques conviennent davantage aux formes pathologiques moyennes. (p. 756)

En 1952 et 1953, dans une étude au Centre Psycho-pédagogique de l'Académie de Paris à laquelle Anzieu participe, des séances de psychodrame de groupe ont eu lieu auprès d'enfants en difficulté d'adaptation scolaire, familiale ou sociale, dont l'âge varie entre 6 et 16 ans. Les résultats de cette étude montrent que l'efficacité du psychodrame de groupe est davantage perçue auprès des enfants dont l'âge se situe au niveau de la pré-puberté.

Dans *Jeu, fantasmes et réalités* (1998), Ladame et Perret-Catipovic concluent avec l'analogie suivante en parlant des difficultés du psychodrame :

Les psychodramatistes disposent d'un instrument d'une extraordinaire puissance thérapeutique; ils se glissent dans les rôles qui défient la loi de la finitude (puisque l'on peut tout jouer); ils travaillent à faire émerger des représentations là où n'était que bruit et fureur...D'où le risque de tomber dans le piège de la toute-puissance, de se comporter, à leur insu, comme un tailleur de pierre. D'un bloc de marbre informe, le sculpteur va faire émerger, avec son ébauchoir et son ciseau, des figures à l'image de ce qu'il veut créer, les figures les plus subtiles et les plus émouvantes. Certains artistes ont laissé leur œuvre inachevée, comme pour obliger leurs admirateurs à se rendre compte du travail qui a été nécessaire pour «donner vie» à la pierre brute... Mais la puissance du tailleur de pierre a son revers : un coup de ciseau mal placé, et une admirable sculpture peut se casser. Et c'est bien là que s'arrêtent les analogies. Même si le psychodramatiste a des raisons de se méfier de la puissance que lui confère son outil (thérapeutique), un patient, si malade soit-il, n'est pas taillable et corvéable. Contrairement au marbre du sculpteur, le patient a une vie et une pensée propres. Ce qui naîtra du psychodrame sera nécessairement une œuvre commune ou bien ne sera pas! (p. 101)

En terminant cette partie du travail sur les indications, les contre-indications et les difficultés du psychodrame, la recension d'écrits prend fin par la même

occasion. Vient donc le temps de passer à l'analyse critique du psychodrame selon le point de vue de Moreno et celui de Anzieu.

3. Analyse critique

Tout au long de la réalisation de ce travail, il m'est apparu que certains éléments faisant référence parfois aux règles psychodramatiques, aux instruments, aux techniques utilisées, au but psychodramatique et à d'autres concepts importants du psychodrame, se retrouvaient à la fois dans le modèle morénien et le modèle de Anzieu. L'analyse qui suit permet de constater qu'il existe plusieurs ressemblances entre le psychodrame tel que décrit et inventé par Moreno, ainsi que le psychodrame psychanalytique de Anzieu. Cependant, d'autres aspects respectifs à ces deux modèles psychodramatiques viennent leur apporter une nuance personnelle et des distinctions à l'image des courants théoriques de leurs auteurs.

3.1 LES RESSEMBLANCES

Le psychodrame, depuis le début de sa conception, est une méthode d'intervention particulière qui se distingue des autres méthodes thérapeutiques traditionnelles. À cet effet, les auteurs ayant collaboré au développement du psychodrame comme méthode d'intervention ont su conserver au fil des années l'essentiel de cette technique, c'est-à-dire son originalité, sa spontanéité et son caractère à la fois ludique et dramatique. De façon plus spécifique, les modèles psychodramatiques de Moreno et de Anzieu se rejoignent sur un certain nombre de

points et à prime abord, il est nécessaire de nommer l'improvisation dramatique. C'est grâce à l'improvisation dramatique ou psychodramatique, comme outil thérapeutique de base, qu'il est possible de mettre en scène les projections des participants et leur vécu personnel sur lesquels le psychodramatiste pourra intervenir. Qu'il en soit du point de vue de Moreno ou de celui de Anzieu, le psychodrame se distingue des autres méthodes traditionnelles de par son caractère dramatique. Il diffère de la technique de la «communication verbale» généralement retrouvée dans un processus thérapeutique, qu'il soit individuel, de groupe ou familial.

Au travers de cette improvisation psychodramatique, Moreno et Anzieu accordent une importance spécifique à la notion de «liberté d'improvisation». Cette notion se rapproche de ce que Moreno nomme la *spontanéité psychodramatique* ou la *spontanéité-créatrice*, alors que Anzieu en parlera plutôt comme la *non-omission* du sujet, cela faisant davantage référence aux associations libres telles qu'on les retrouve en psychanalyse et qui donnent un accès plus rapide à l'inconscient. L'utilisation de termes différents par les auteurs est à mon avis grandement reliée à leurs conceptions théoriques respectives, bien qu'au bout du compte, je me suis aperçue que ces termes en viennent à signifier ou rejoindre des principes semblables auxquels les auteurs adhèrent. Au moment de jouer une scène psychodramatique, aussi bien Moreno que Anzieu insistent sur le fait que le participant doit posséder une liberté de jeu au niveau de l'histoire qu'il choisira de représenter, ainsi qu'à la façon dont il choisira de la représenter et ce, en fonction de sa perception de l'histoire. C'est à mes yeux ce qui donne le plus de valeur au psychodrame, comme technique d'intervention thérapeutique bien entendu, mais plus précisément comme

moyen d'entrer en contact avec le vécu personnel des participants ainsi qu'avec leur dynamique personnelle et leurs conflits intrapsychiques. C'est à mon avis un moyen qui permet à l'enfant de projeter sa réalité, consciente et inconsciente, dans une scène psychodramatique, donnant ainsi accès à une plus grande quantité de matériel intrapsychique. L'enfant, sans le savoir, parle beaucoup de lui au travers du jeu et c'est en lui donnant cette liberté d'expression qu'il en dévoilera davantage sur sa personne. C'est dans ce même sens que les deux auteurs favorisent le fait que chaque participant crée sa propre représentation, en distribuant lui-même les rôles à occuper et en élaborant sur le lieu et le moment où se joue l'histoire ainsi que l'âge, le sexe et les caractéristiques reliées aux différents personnages de l'histoire.

Au niveau du lieu et de l'espace psychodramatique, les deux auteurs ont quelques points en commun. D'abord, Moreno et Anzieu favorisent la présence d'une scène psychodramatique ou du moins, quelque chose qui la symbolise. Bien que Moreno préfère la matérialisation de la scène, c'est-à-dire une scène circulaire surélevée par quelques marches, celui-ci conçoit tout de même la possibilité qu'elle soit représentée différemment, tout comme le point de vue de Anzieu, par exemple, avec un tapis. Je pense que cet aspect est essentiel à la réalisation d'un psychodrame auprès d'un groupe d'enfants. Cela permet de mettre en place une structure et un cadre psychodramatique. De plus, les enfants font une meilleure distinction entre le moment de la représentation psychodramatique et le moment de discussion avec le groupe. Il m'apparaît également que la scène en soi possède une grande valeur symbolique. Puisque chaque enfant y dépose une partie de lui-même de par les histoires de son vécu personnel qu'il y joue, elle symbolise à mon avis, tout comme

le groupe en tant que tel, une sorte de contenant émotif. Elle représente le lieu où, pour chaque enfant, des émotions de toutes les intensités seront ressenties et partagées avec les autres.

C'est selon moi la raison principale pour laquelle la scène se doit d'être clairement identifiée. De plus, le fait de nommer cet espace comme étant une scène, telle que l'on en retrouve au théâtre, cela lui donne un caractère dramatique et ludique, permettant aux enfants d'exprimer et de partager leur vécu personnel de façon moins menaçante que la «communication verbale» habituellement retrouvée dans les méthodes thérapeutiques traditionnelles. Finalement, les enfants ont l'impression de jouer.

Toujours au niveau du lieu et de l'espace psychodramatique, les deux auteurs s'accordent pour dire que la présence d'un auditoire est importante, mais pas dans le sens d'un public que l'on retrouve au théâtre traditionnel. En fait, Moreno, qui favorise généralement la présence d'un public, s'entend avec Anzieu pour mentionner qu'avec un groupe d'enfants particulièrement, la pertinence du public n'est plus. Étant donné qu'en psychodrame d'enfants les groupes sont plus restreints, il est plus rare qu'une partie du groupe demeure à l'écart de la représentation psychodramatique. De ce fait, seulement une ou deux personnes peuvent à l'occasion symboliser une sorte de public, ou du moins des spectateurs de la scène jouée, dans le cas où tous les membres du groupe ne sont pas essentiels à la représentation de la scène. Il me semble pertinent qu'il en soit ainsi. J'ai peine à imaginer qu'un nombre plus élevé d'enfants occupent le rôle du public. Il est évident au départ qu'un

regroupement d'enfants crée automatiquement une forme d'énergie sociale et d'excitation auprès de ceux-ci. Il m'apparaît plus difficile de concevoir qu'un psychodramatiste puisse parvenir à gérer la présence d'un nombre trop élevé d'enfants, surtout en demandant à certains d'entre eux de rester assis calmement et d'observer, alors que d'autres jouent.

Il demeure important de nommer certains concepts qui sont communs aux deux auteurs, dont entre autre, celui que Anzieu a emprunté à Lebovici, Kestenberg et Diatkine et qui se nomme la *résonance*. Bien que ce concept prenne son origine auprès d'auteurs psychanalytiques, sa définition rejoint en grande partie le point de vue de Moreno quant à l'impact du groupe sur le protagoniste au moment de la troisième phase du psychodrame, c'est-à-dire le retour au groupe. Il s'agit en fait du moment où le reste du groupe réagit à l'histoire et à l'émotion du protagoniste, et où il est possible de constater que ce qui est vécu au plan émotionnel par le protagoniste, se rapproche grandement du vécu des autres participants. Bien que l'histoire de l'enfant ne coïncide pas parfaitement avec le vécu du reste du groupe, les émotions ressenties, quant à elles, résonnent parmi tous les membres du groupe. Ainsi, l'événement vécu par le protagoniste diffère de la réalité des autres enfants et les symbolisations psychodramatiques également, mais au bout du compte et grâce au principe de résonance, tous les membres du groupe en viennent à former une unité groupale où chaque individu est lié aux autres par une même émotion, un même état d'esprit. Pour Moreno, cette troisième phase d'écho du groupe n'est pas à négliger et selon Anzieu, il s'agit de l'effet de groupe le plus important en psychodrame analytique. Pour ma part, cet aspect, bien qu'il ne représente pas le ressort principal

du psychodrame selon Moreno ou Anzieu, donne un apport considérable au plan thérapeutique à cette méthode d'intervention. En comparant le psychodrame de groupe à une thérapie de groupe traditionnelle, il est possible de constater qu'il se crée dans les deux cas une unicité dans le groupe et donc, que le vécu de chaque participant est en lien avec le vécu des autres. Cela permet entre autre à chaque membre de briser le sentiment d'isolement et de se sentir compris dans sa souffrance. Quant à moi, ce contexte d'intervention m'apparaît déjà thérapeutique.

De façon plus concrète avec l'intervention dans le psychodrame et malgré les divergences importantes des deux auteurs à ce niveau, deux éléments rejoignent à la fois les perspectives morénienne et psychanalytique : l'intervention par le rôle et l'interprétation en cours de séance. Il est important de noter que même si ces deux éléments se rejoignent, ils se distinguent quand même sur certains aspects. Je m'attarde en premier lieu aux ressemblances.

D'abord, l'intervention par le rôle est une méthode d'intervention à l'image même du psychodrame puisqu'elle consiste à faire jouer à l'enfant des histoires directement en lien avec son vécu personnel et que les rôles joués ont un effet symbolique et thérapeutique sur lui. Les deux auteurs envisagent la prise de rôle comme un moyen de mettre en acte le vécu personnel de l'enfant, ses conflits, sa souffrance et qu'ensuite, par la prise de différents rôles, l'enfant en vient à jouer un rôle qu'il n'avait pu jusque là occuper et qui s'avère réparateur et cathartique. Prenons exemple avec un enfant inhibé qui vit depuis longtemps de l'intimidation et de la violence verbale par son père et qui, au fil des années, subit le même sort par

des élèves plus âgés de son école. Dans cet exemple, l'enfant, pour qui ce contexte de vie est à l'origine d'une grande perturbation, pourrait, en cours de psychodrame, en venir à jouer une scène où il se retrouve à nouveau face à ces élèves qui l'intimident ou face à son père qui l'insulte. Ensuite, il pourrait être envisageable de lui faire jouer le rôle d'une personne intimidante (renversement de rôle), mais aussi, de lui faire jouer à nouveau le rôle d'un enfant qui se fait intimider par son père ou par un autre élève (entraînement en rôle), mais qui cette fois s'affirme davantage et réagit à son intimidateur avec plus de confiance et moins d'inhibition. De ce fait, cet enfant qui pendant de nombreuses années a subi l'intimidation des autres sans parvenir à se défendre et à s'affirmer, aura l'occasion, probablement pour la première fois de sa vie, d'occuper le rôle d'une personne qui ne se laisse pas intimider. Il parviendra ainsi, avec un peu de pratique, à développer des capacités d'affirmation de soi à l'intérieur du groupe et ensuite à l'extérieur du groupe psychodramatique. C'est ce que les auteurs conçoivent lorsqu'ils font référence à l'intervention par le rôle. Cependant, quelques distinctions entre les deux modèles sont expliquées un peu plus loin sur ce même aspect.

De plus, en ce qui a trait à l'interprétation en cours de séance, Moreno et Anzieu s'entendent sur les bienfaits thérapeutiques de cet aspect, qui consiste à sensibiliser et faire prendre conscience à l'enfant des conflits avec lesquels il est aux prises. Toutefois, le moyen utilisé par les auteurs pour arriver à cette fin s'avère parfois différent. Cette nuance est davantage élaborée plus loin.

Enfin, il m'apparaît que tous ces éléments de ressemblance entre les deux modèles psychodramatiques représentent en quelque sorte ce que Anzieu a su conserver du psychodrame de Moreno. Ces points communs m'apparaissent comme étant des bases essentielles pour quiconque souhaitant entreprendre un psychodrame. À mon avis, ils servent d'outils de référence significatifs et non négligeables. Toutefois, il n'en demeure par moins que Moreno et Anzieu se distinguent sur certains aspects. Ces différences, chacun des auteurs y apporte un rationnel logique et convainquant, mais pourtant, elles persistent et apportent des nuances importantes dans la vision du psychodrame pour les deux auteurs.

3.2 LES DIFFÉRENCES

Il est évident que la psychanalyse a un apport considérable dans le modèle de Anzieu. Bien qu'il demeure l'auteur d'orientation analytique à avoir le plus conservé le modèle de base de Moreno, il y a intégré une touche de psychanalyse à l'image de ses origines. Des auteurs comme Lebovici, Diatkine et Kestemberg (1958) ont quant à eux transformé le psychodrame morénien en technique purement psychanalytique et en ne conservant que très peu de l'apport de Moreno. Bref, certaines différences des modèles morénien et de Anzieu sont importantes à relever.

L'essence même du psychodrame, le but ou encore, le ressort final, Moreno et Anzieu en ont une opinion qui diffère. Alors que depuis l'invention du psychodrame, Moreno (1970) stipule que le ressort du psychodrame est la catharsis d'intégration, c'est-à-dire la production totale de la vie, Anzieu (1956) persiste et suggère, quant à

lui, qu'il s'agit de l'efficacité symbolique. Dans les deux cas, la notion de catharsis est importante mais elle se définit différemment. Anzieu parle de la catharsis de Moreno comme étant une simple abréaction, c'est-à-dire l'expulsion du contenu émotionnel d'un individu vers l'extérieur et ce, dans un but libérateur. À mes yeux, il est clair que Anzieu a mal compris le sens de la notion de catharsis rapportée par Moreno. Ce dernier met l'accent sur le fait que le protagoniste, au travers d'un processus psychodramatique, a l'opportunité d'occuper plusieurs rôles ne faisant habituellement pas partie de ses rôles de vie et de les intégrer peu à peu dans sa réalité. C'est également ce à quoi il fait référence en parlant de la production totale de la vie, c'est-à-dire avoir la capacité de jouer une grande quantité de rôles et de les assumer. C'est la possibilité pour le protagoniste de s'investir au maximum dans des rôles qu'il ne possède habituellement pas dans son registre personnel et de les jouer comme s'il était ces personnages. D'ailleurs, ce dernier point va déjà à l'encontre du *faire semblant* de Anzieu. Alors que Moreno cherche à faire jouer les enfants dans des situations de leur réalité, Anzieu met l'accent sur l'efficacité symbolique en psychodrame. Par exemple, au travers d'une représentation psychodramatique, un enfant choisit de jouer le rôle d'un petit bébé qui demande à avoir un verre de lait. Dans son histoire, il avait demandé à un autre enfant de jouer le rôle de la mère qui elle, dit ne plus avoir suffisamment d'argent pour acheter du lait. Il est probable, dans une telle représentation, que l'élément de «frustration orale» soit à explorer et que c'est au travers du «manque de lait» de la mère qu'est symbolisée la problématique liée à l'oralité. Il est possible de croire que ce qui a trait aux besoins primaires chez cet enfant semble problématique selon la perception que l'enfant a de sa réalité. À partir de cet exemple, il est intéressant de constater toute la valeur symbolique des

représentations psychodramatiques, et ce qu'elles transmettent comme information concernant le vécu personnel des enfants. C'est ce sur quoi Anzieu insiste et c'est ce qui est pour lui la raison d'être du psychodrame. En regardant de plus près, il m'apparaît vrai de dire que la symbolique en psychodrame est très intéressante, mais pour qui? À ce que je sache, cela n'apporte rien à l'enfant de façon directe et consciente, sauf peut-être, la possibilité d'exprimer de façon inconsciente le contenu de leur réalité psychique. La compréhension symbolique en soi n'apporte rien aux enfants ou devrais-je dire, qu'elle n'a peut-être pas lieu. Les enfants ne sont pas conscient de la valeur symbolique d'une représentation psychodramatique et n'en comprendraient pas la signification sans l'interprétation du psychodramatiste. À partir de cet instant, c'est au psychodramatiste que l'efficacité symbolique est utile, car c'est au travers des symboles qu'il parvient à saisir la dynamique intrapsychique de l'enfant. Bien entendu, la signification de la symbolique pour le psychodramatiste devient indirectement bénéfique pour l'enfant, surtout si le psychodramatiste l'utilise pour structurer le psychodrame et ainsi permettre à l'enfant de résoudre ou réparer certains conflits internes.

Ainsi, il est possible de constater que pour les deux auteurs, leur perception du ressort du psychodrame n'est pas la même. Moreno semble parler davantage du ressort comme un effet thérapeutique principal sur les enfants et ce, en faisant référence à la catharsis d'intégration, alors que Anzieu parle plutôt de facteur contribuant à la compréhension de la dynamique intrapsychique de l'enfant. Anzieu qualifie donc que le ressort du psychodrame n'est pas en soi un apport pour les enfants directement, mais plutôt pour le psychodramatiste.

La question à se poser maintenant est donc, qu'est-ce que le psychodramatiste va faire avec la symbolique d'une représentation? Ce qui se retrouve à dire que si un psychodramatiste ne maîtrise pas bien les notions de la symbolique, l'effet symbolique perd donc toute sa valeur et devient par le fait même inutile. Ce qui devient essentiel toutefois c'est l'interprétation que le psychodramatiste fera de la symbolique de la représentation. C'est cette interprétation qui est donc cathartique pour Anzieu. Bien sûr, il le dit lui-même. En comprenant bien le sens, la catharsis de Anzieu m'apparaît bien plus abréactive que celle de Moreno, alors que c'est ce premier qui accusait ce dernier de parler d'une simple abréaction. Mais alors, pourquoi n'a-t-il pas insisté pour que le ressort psychodramatique soit axé davantage sur l'interprétation et la prise de conscience de la symbolique auprès des enfants? Par ailleurs, je pense que les concepts auxquels tous deux font référence sont très pertinents. Cependant, l'un est directement bénéfique pour les enfants, alors que l'autre l'est plutôt pour le psychodramatiste.

Il est important de mentionner une autre distinction à l'intérieur des deux modèles psychodramatiques qui, selon moi, contribue de façon particulière aux nuances retrouvées dans le déroulement d'un psychodrame morénien ou analytique. Tel que je l'ai rapporté plus tôt, le psychodrame de Anzieu est teinté de la psychanalyse. Bien que Anzieu se distingue également de ses confrères psychanalystes (Lebovici, Diatkine et Kestenberg) quant à sa conception du psychodrame, la psychanalyse a évidemment une grande influence dans son modèle et par le fait même, un impact sur plusieurs aspects du psychodrame, dont entre autre, le principe des associations libre qu'il tente de reproduire lors du processus

psychodramatique. Contrairement à Moreno qui, avec des adultes, dirige davantage le déroulement de la rencontre, Anzieu semble moins structuré ou moins directif. Prenons exemple avec l'intervention par le rôle comme méthode d'intervention et l'interprétation en cours de séance telles qu'il en a été question dans les ressemblances entre les deux modèles. Bien que ces éléments fassent partie des deux modèles psychodramatiques, des divergences significatives se doivent d'être considérées.

L'intervention par le rôle de Moreno comparativement à la manière de Anzieu se voit de façon plus fréquente chez ce premier. Il est évident qu'il en est ainsi puisque l'intervention de façon générale pour Moreno se fait dans l'agir et surtout, les représentations psychodramatiques se font à partir des situations réelles de la vie des participants. Prenons un exemple sur une représentation où un protagoniste occupe un rôle très révélateur d'un conflit intrapsychique. Moreno, suite à l'analyse clinique du conflit de l'enfant, sera porté à des fins thérapeutiques à lui suggérer soit un renversement de rôle, un double ou encore par l'entraînement en rôle consistant à rejouer cette même scène jusqu'à ce que le sujet ait pu se délivrer de son conflit ou qu'il soit parvenu à jouer un rôle différent de ce que le contexte faisait normalement émerger chez lui. Ainsi, c'est suite à une bonne compréhension clinique que Moreno, dirige les participants vers un déroulement psychodramatique thérapeutique et donc cathartique. Il en est de même en ce qui a trait aux interprétations en cours de séance. Moreno favorise davantage l'interprétation par l'agir ou l'action au travers d'un rôle, c'est-à-dire qu'au lieu de faire une interprétation verbale en cours de jeu, tel que pourrait le faire Anzieu, Moreno

préfère, suite à une réflexion clinique, amener l'enfant dans l'action et ce, en fonction de l'interprétation qu'il aura fait de la situation. Il peut cependant arriver qu'une interprétation verbale soit tout de même nécessaire.

Quant à Anzieu (1994), l'impact de la psychanalyse sur son modèle favorise davantage le laisser-aller chez l'enfant. Dans le cas de l'intervention par le rôle, Anzieu va moins spontanément suggérer à l'enfant la prise de rôle en lien direct avec son vécu personnel. Tout comme les associations libres, le psychodramatiste laissera à l'enfant l'opportunité de jouer les rôles de son choix et les histoires de son choix sans toutefois être suggestif ou l'amener directement vers ses propres conflits. Par exemple, un enfant qui n'a jamais su exprimer sa colère envers sa mère par crainte de représailles, pourrait spontanément au cours d'une séance choisir d'occuper le rôle d'un enfant colérique à l'endroit de sa mère. Anzieu (1994) croit qu'il est préférable de laisser émerger les conflits par eux-mêmes chez les enfants, plutôt que de favoriser immédiatement la prise de rôle en lien avec leur réalité. Pour Anzieu, cette liberté de jeu laissée à l'enfant favorise la spontanéité et permet à ce dernier d'essayer des rôles qu'il n'avait jamais encore expérimentés et qui s'avèrent très thérapeutiques face au conflit intrapsychique de l'enfant. C'est donc au travers des représentations choisies par l'enfant qu'il est possible de bien comprendre son fonctionnement intrapsychique et qu'il est possible lorsque ce type de scène se présente, d'intervenir par le rôle. Ainsi, les méthodes de renversement de rôle et du double par exemple, ne représentent pas pour Anzieu des techniques utilisées par le psychodramatiste, mais sont plutôt des phénomènes observables joués par l'enfant au cours d'une séance. De cette façon, il est possible de croire que la méthode de

Anzieu peut sembler moins menaçante aux yeux des enfants, puisqu'il ne leur demande pas directement de jouer leur vie sur une scène.

Au niveau de l'interprétation en cours de séance, Anzieu adopte une attitude bien différente de Moreno. Pour sa part, Anzieu se permet de faire plusieurs interprétations verbales en cours de séance. Au départ, lors de la période réservée pour l'échauffement (bien que cette période soit moins structurée dans le temps que pour Moreno) si les enfants éprouvent certaines résistances, Anzieu ne se privera pas pour les interpréter verbalement pour favoriser la prise de conscience. Il en est de même lors de la distribution des rôles ou encore lors de la séance de jeu (interprétation verbale jouée). Il est clair que selon le modèle de Anzieu, l'interprétation verbale est beaucoup plus présente. Bien que celui-ci spécifie qu'il ne favorise pas l'interprétation verbale en fin de séance, dans le but de ne pas s'éloigner de l'intention initiale de l'improvisation psychodramatique, il n'en demeure pas moins qu'une fréquence élevée d'interprétation verbale est à l'image du psychodrame analytique. Il s'avère, à mon point de vue, que cet aspect doit avoir un impact sur les enfants. Bien que je sois plus ou moins en accord avec Moreno concernant l'effet possiblement anxiogène de faire jouer constamment des scènes provenant du vécu propre des enfants, je constate que Anzieu, dans sa façon d'interpréter verbalement tout au long de la séance, provoque sûrement ce même effet. J'ajoute également que d'interpréter régulièrement le comportement des enfants doit avoir comme impact de freiner la spontanéité de jeu des enfants, rendant ainsi l'accès à l'inconscient moins aisé. Par le fait même, malgré que l'accent soit mis sur l'improvisation dramatique et la liberté d'expression, les enfants doivent

avoir l'impression de s'éloigner du climat ludique, alors que le psychodramatiste aborde verbalement des propos reliés à leur souffrance personnelle.

La structure générale d'une rencontre est également un point important à nommer en ce qui a trait aux différences. D'abord pour Moreno, une séance de psychodrame comporte trois phases alors que pour Anzieu, une séance représente une unité. Cet aspect du modèle de Anzieu est tout à fait à l'image de la psychanalyse. Une séance de psychodrame analytique débute au moment où le psychodramatiste va chercher le client dans la salle d'attente et se termine lorsqu'il quitte la rencontre. Tout se trouve à être analysé, mais rien n'est structuré dans le temps de façon précise. C'est une liberté d'agir que les enfants possèdent tout au long de la rencontre et qui ressemble beaucoup à l'association libre en psychanalyse. Pour Moreno, l'essentiel de l'analyse et de la rencontre est basé sur les représentations psychodramatiques. De plus, Anzieu favorise la représentation d'une seule scène par séance, ce qui revient à la notion d'unité mentionnée plus haut, alors que pour Moreno, plusieurs scènes sont jouées lors d'une même séance.

Ensuite, ces divergences dans les deux modèles accentuent davantage l'aspect *directif* du modèle morénien, alors qu'en psychodrame analytique, le thérapeute est moins suggestif. Ce dernier point est d'ailleurs très intéressant. Autant le psychodrame analytique de Anzieu donne libre expression, voire même libre cours à une séance, ce qui pourrait être perçu comme une forme de neutralité bienveillante de la part du psychodramatiste, autant cet aspect va en contradiction avec le fait de faire jouer les psychodramatistes dans les représentations. Anzieu conserve le

principe des associations libres de la psychanalyse, mais ose intégrer les psychodramatistes à l'intérieur d'une scène jouée avec les enfants. Cet aspect est à la fois surprenant et original de la part de Anzieu. Cela fait également un parallèle avec mon choix d'aborder le psychodrame du point de vue de Anzieu plutôt que tout autre psychanalyste. J'aurais été portée à croire que Anzieu aurait grandement opté pour ne pas faire jouer le psychodramatiste lors des représentations et cela, en fonction de son courant théorique, la psychanalyse. Alors que la psychanalyse favorise l'abstinence et la neutralité bienveillante, il est curieux de voir que Anzieu n'a pas favorisé la non intégration du psychodramatiste dans les scènes. Pourtant, ce choix lui aurait permis d'aller dans le même sens que ses conceptions théoriques, et les notions de transfert, de contre-transfert et d'émergence de mécanismes de défenses du point de vue de la psychanalyse, auraient été plus que cohérentes avec son processus psychodramatique. Il aurait pu choisir d'aller dans la même direction que Moreno et laisser la place à des égo-auxiliaires pour jouer les rôles. En utilisant un ou deux psychodramatistes qui ne jouent pas, tel le psychodrame de Moreno, il lui aurait été possible de conserver une certaine neutralité face aux enfants. Toutefois, c'est peut-être à tort que je soulève cet aspect comme étant une contradiction. Est-ce une incohérence? Ce point, en tous les cas, me renvoie à plusieurs questionnements cliniques auxquels je ne parviens à répondre pour le moment. Il apparaît cependant qu'Anzieu se permette une certaine impureté face à la psychanalyse.

En poursuivant sur le thème de la neutralité, Anzieu mentionne dans ses écrits que la neutralité de l'espace psychodramatique se doit également d'être tenue. Cette neutralité fait référence à divers aspects, dont celui des accessoires de théâtre

présents dans le local. Pour Anzieu, les accessoires se doivent d'être le plus restreints possible permettant de conserver une forme de neutralité. Moreno, au contraire, favorise la présence de masques, de foulards, des chapeaux, etc. J'adopte le point de vue de Moreno à cet effet. Bien que les enfants aient généralement accès à leur monde imaginaire assez facilement, il demeure tout de même important de l'exprimer au maximum. Je comprends l'idée de Anzieu qui consiste à ne projeter que la réalité des enfants et qu'un éventail trop élevé d'accessoires théâtraux peut sembler suggérer certains éléments n'appartenant pas au vécu des enfants. D'un autre côté, il appartient aux enfants d'utiliser ou pas le matériel présent. J'ose même affirmer que l'utilisation du matériel ou sa non utilisation pourrait à la limite être cliniquement interprétable par le psychodramatiste. Par exemple, la présence d'un enfant très inhibé, très fermé et peu expressif qui, suite à plusieurs séances, se permet d'utiliser des accessoires et des déguisements le moins frivole, donne certains indices quant à sa désinhibition, son ouverture au monde et un désir d'expression plus spontané. Je pense que les accessoires font partie intégrante des outils utilisés en psychodrame et qu'ils permettent, chez des enfants pour qui l'accès à leur monde imaginaire est plus difficile, d'acquérir une plus grande habileté, que ce soit par observation des autres enfants ou de façon plus spontanée. Il m'apparaît également que la présence d'accessoires favorise également l'aspect ludique du psychodrame et que cela permet aux enfants, malgré le fait qu'ils soient en thérapie, de s'acclimater plus facilement au groupe et au processus thérapeutique.

Finalement, cet aspect de la neutralité déteint également sur la constitution du groupe à l'intérieur de son modèle. Pour ce dernier, il est nécessaire que les membres

du groupe ne se connaissent pas et donc il favorise la présence d'un groupe neutre ou aucun lien n'est présent au départ. Pour Moreno, il ne s'agit pas d'un critère essentiel. Au contraire, il est hors de tout doute dans son esprit qu'un psychodrame peut se dérouler dans une institution ou une famille par exemple. Mon avis est assez partagé à ce niveau. Anzieu mentionne qu'après d'un groupe d'adultes, son point de vue diffère et que la présence de lien entre les participants n'est pas problématique. J'ai du mal à comprendre pourquoi ce serait alors problématique chez les enfants. Je pense que de faire un psychodrame avec des participants qui ne se connaissent pas versus faire un psychodrame auprès d'une famille ou auprès d'élèves d'une classe n'est pas un élément significatif. Je pense que l'un ou l'autre peut apporter un effet très positif sur le groupe et que cela dépend de la problématique initiale et de l'analyse qu'on en fait.

Là où je crois qu'il serait pertinent de se questionner, c'est lorsqu'il n'y a que certains membres du groupe qui se connaissent et d'autres pas. Je pense que cet aspect risque de favoriser la présence de sous-groupes dans le groupe et que ça ne permettrait pas aussi facilement de créer une unité groupale. L'idéal à mon avis demeure que les gens ne se connaissent pas du tout ou au contraire, se connaissent déjà tous et consultent pour sensiblement la même problématique de base, par exemple, un conflit familial ou des élèves étant témoins ou victimes d'un événement traumatisant (taxage, intimidation, prise d'otages, etc.).

4. Conclusion

Pour terminer, la réalisation de ce travail m'a permis de constater à quel point le psychodrame, comme méthode d'intervention, a subi une grande évolution depuis sa création. Plusieurs auteurs y ont travaillé en y intégrant leur touche personnelle à partir de leur courant théorique respectif. Je me questionne cependant à savoir si cela représente réellement une évolution du psychodrame ou simplement différentes adaptations que chaque auteur a choisi de s'approprier. Il m'est en ce moment difficile de juger ce que le psychodrame psychanalytique représente en regard du psychodrame de Moreno. Il est clair à mon avis et de toute façon, que le jugement personnel de chacun concernant ses croyances théoriques, y compris les miennes, a une influence sur la perception de l'efficacité d'un modèle psychodramatique ou d'un autre. Pour cette raison, je laisse à la recherche expérimentale le droit d'en juger.

À cet effet et suite à cette recension d'écrits théoriques où certains modèles d'intervention psychodramatique ont été décrits et critiqués, il serait pertinent, de la part d'un autre chercheur, d'en venir à proposer un schème expérimental permettant de tester par la pratique les différentes techniques psychodramatiques élaborées dans cet essai. Cette démarche permettrait d'évaluer l'efficacité de cette méthode

d'intervention auprès d'un groupe d'enfants. Pour en arriver à cette fin, il est de tout évidence essentiel qu'un tel projet soit mis sur pied et qu'un groupe d'enfants réel devienne sujet d'expérimentation, bref, qu'un schème expérimental soit proposé et testé.

Par contre, il est évident que ce travail théorique m'a beaucoup apporté au plan professionnel et plus précisément, quant à ma compréhension du psychodrame comme méthode d'intervention. Il m'apparaît à ce moment, qu'une telle étape est nécessaire à toute personne désireuse d'acquérir une formation sur le psychodrame. Il est à mon avis impossible de devenir un vrai psychodramatiste si ces éléments théoriques n'ont pas été d'abord acquis. Je m'aperçois à quel point le psychodrame est une technique complexe pour quiconque souhaite la pratiquer. Elle nécessite à mon avis bon nombre d'années de pratique afin de se considérer à l'aise avec tous les éléments observables, analysables et interprétables. Qu'il en soit du point de vue de Moreno, de Anzieu ou de tout autre psychodramatiste, cette méthode exige une formation spécifique et poussée.

Maintenant que j'ai complété cette première étape et que j'ai acquis un certain nombre de connaissances théoriques au sujet du psychodrame, il est beaucoup plus envisageable à mes yeux de poursuivre ma formation, mais cette fois par la pratique. Finalement, il m'apparaît que cet essai représente un amas de la littérature portant sur le psychodrame et décrit, plus particulièrement, selon les points de vue de Moreno et de Anzieu.

En conclusion, le psychodrame est une méthode d'intervention où l'imagination, la spontanéité et la créativité sont de mise. J'ai réalisé en cours de rédaction que ces éléments me rejoignaient de façon particulière. Ce sont des aspects avec lesquels je me sens à l'aise au niveau de ma vie personnelle. À partir de maintenant, je m'aperçois qu'il me sera très utile et bénéfique de les incorporer et de les actualiser au niveau de ma vie professionnelle.

Références

- Anzieu, D. (1956). *Le psychodrame analytique chez l'enfant*. Paris : Presses Universitaires de France.
- Anzieu, D. (1994). *Le psychodrame analytique chez l'enfant et l'adolescent*. Paris : Presses Universitaires de France. (Ouvrage original publié en 1956).
- Bonnot-Matheron, S., & Garnier, P. (1981). *Le psychodrame : une psychothérapie analytique*. Paris : Les éditions ESF.
- Brun, J. (date). L'enfant et les éléments; Un chemin du cri à la parole. *Études psychothérapiques*, 73, 219-226.
- Chaurang, S., & Sacco, F. (1995). Du psychodrame morénien au psychodrame psychanalytique. *Groupes d'enfants et cadre psychanalytique* (pp. 63-73). Ramonville Saint-Agne : Édition Érès.
- Diatkine, R. (1954). Fantasma et réalité en thérapeutique dramatique. *Évol. Psychiat., Fr.*, 4, 659-683.
- Grotjahn, M. (1953). Special aspects of countertransference in analytic group psychotherapy. *Internat. J. Group Psychother.*, 3 (4), 407-416.
- Hellmuth, von H. (1921). On the technique of child-analysis. *Int. J. Psychoanal.*, 2, 87-305.
- Jeammet, P., & Kestemberg, E. (1983). Le psychodrame psychanalytique à l'adolescence. *Adolescence*, 1, 147-163.
- Kaës, R. (1999). *Le psychodrame psychanalytique de groupe*. Paris : Dunod.
- Ladame, F., & Perret-Catipovic, M. (1998). *Jeu, fantasmes et réalités*. Paris : Masson.
- Lagache, D. (1952). Le problème du transfert. *Revue française de psychanalyse*, 5 (1-2), 5-115.
- Lebovici, S., & Diatkine, R. (1954). Les psychothérapies de parents. *Actes des Journées Internationales des Centres Psycho-pédagogiques de Langue française*. Paris. 51-55.
- Lebovici, S., Diatkine, R., & Kestemberg, E. (1952). Applications de la psychanalyse à la psychothérapie de groupe et à la psychothérapie dramatique en France. *Évol. Psychiat.*, 3, 397-412.
- Lebovici, S., Diatkine, R., & Kestemberg, E. (1958). Bilan de dix ans de thérapeutique par le psychodrame chez l'enfant et l'adolescent. *Psychiatrie de l'enfant*, 1, 63-179.

- Lemoine G., & Lemoine P. (1972). *Le psychodrame*. Paris : Éditions Robert Laffont.
- Leutz, G-A. (1985). *Mettre sa vie en scène*. Paris : Éditions Desclée de Brouwer.
- Marineau, R. (1989). *J. L. Moreno et la troisième révolution psychiatrique*. Paris : Édition Métailié.
- Matisson, M-D. (1973). *Le psychodrame*. Paris : Les Éditions Universitaires.
- Moreno, J. L. (1946). *Psychodrama*, vol. 1. New-York : Beacon House.
- Moreno, J. L. (1953). Who shall survive? *Foundation of sociometry, group psychotherapy and sociodrama*, New-York: Beacon House. (Ouvrage original publié en 1934).
- Moreno, J. L. (1959). *Psychodrama*, vol. 2. New-York : Beacon House.
- Moreno, J. L. (1987). *Psychothérapie de groupe et psychodrame*. Paris : Presses Universitaires de France. (Ouvrage original publié en 1965).
- Moreno, Z. T. (1973). *Psychodrame d'enfants*. Paris : Éditeurs Epi.
- Pinaud-Daeschner, M. F. (1982). Jeu et psychodrame. *Neuropsychiatrie de l'Enfance*, 30 (7-8), 423-427.
- Robinson, B. (1998). *Psychodrame et psychanalyse*. Paris : De Boeck & Larcier.
- Rouzerol, B., & Salem, I. (1984). La fonction identifiante du psychodrame. *Revue française de psychanalyse*, 6, 1413-1420.
- Shützenberger-Ancelin, A. (1970). *Précis de psychodrame*. Paris : Éditions Universitaires.
- Victoroff, D. (1952). Aspects originaux de la philosophie de G. H. Mead. *Rev. Métaphys. Morale. Fr.*, 57(1), 67-81.
- Widlöcher, D. (1962). *Le psychodrame chez l'enfant*. Paris : Presses Universitaires de France.